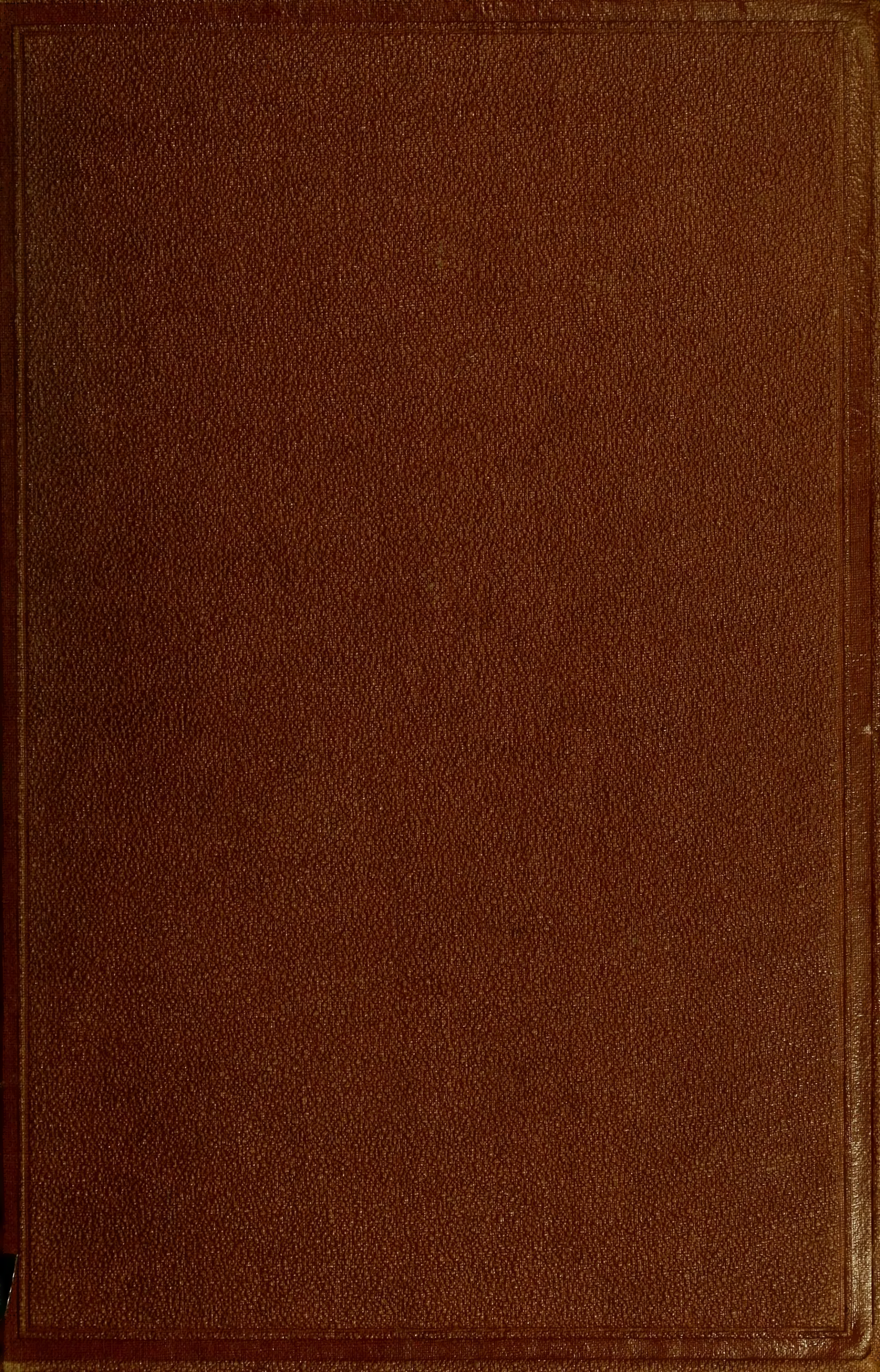




Alcove 14
Case 2
Shelf 1
No. 15
NOT TO BE TAKEN FROM LIBRARY
Library of
Wellesley College.
NON MINISTRARI SED MINISTRARE.
Presented by
Prof. E. N. Horsford.
Cambridge, Mass.
No 19173.



GAZETTE

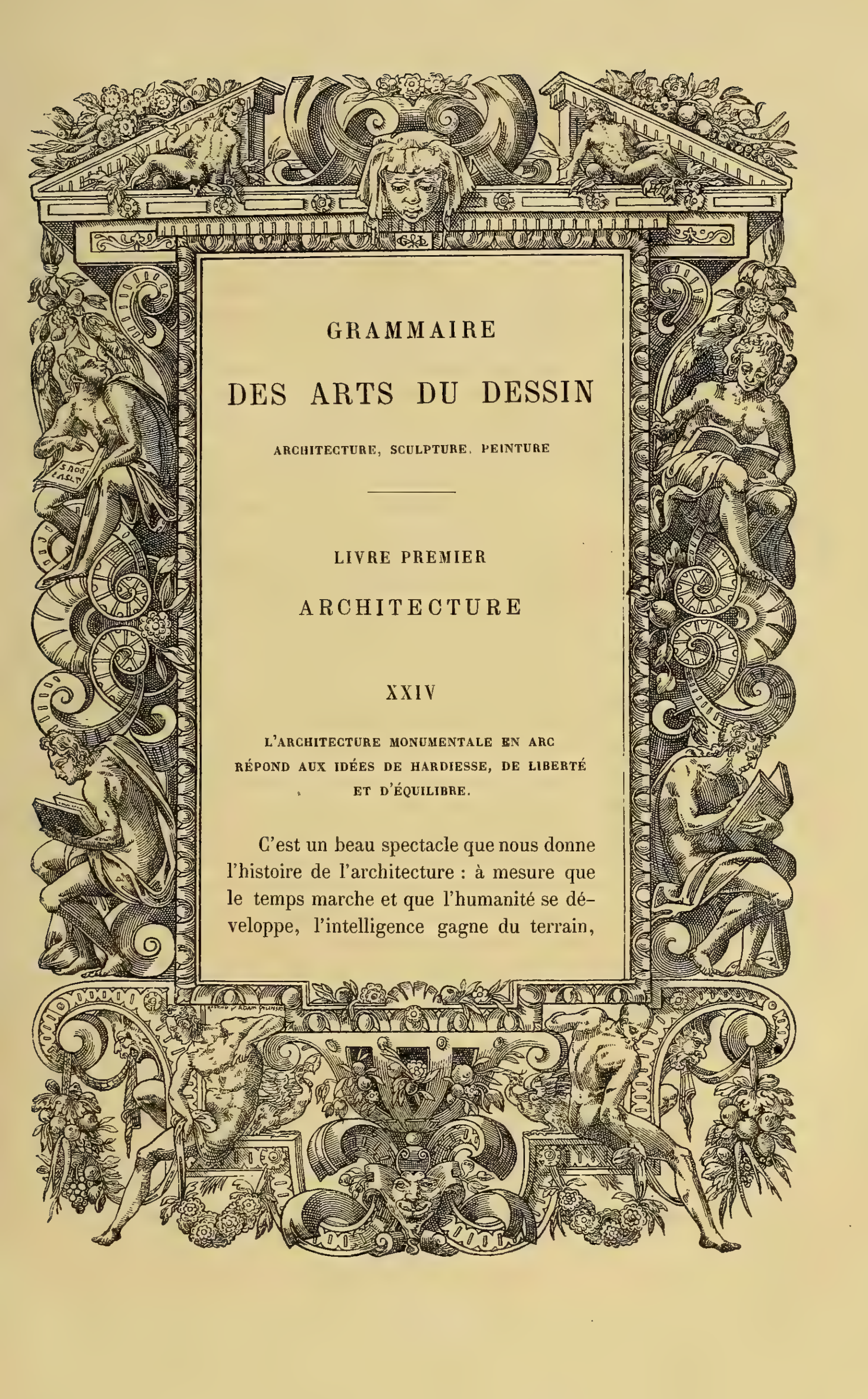
DES

BEAVX-ARTS

TOME QUINZIÈME

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE
RUE SAINT-BENOIT, 7


LEONARD DE VINCI
GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
1863
HERVY DEL.



GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

LIVRE PREMIER

ARCHITECTURE

XXIV

L'ARCHITECTURE MONUMENTALE EN ARC RÉPOND AUX IDÉES DE HARDIESSE, DE LIBERTÉ ET D'ÉQUILIBRE.

C'est un beau spectacle que nous donne l'histoire de l'architecture : à mesure que le temps marche et que l'humanité se développe, l'intelligence gagne du terrain,

tandis que la nature physique perd de son empire. L'esprit triomphe peu à peu de la matière.

Au commencement des sociétés, les hommes se consument en efforts prodigieux pour évider leurs monuments dans les montagnes, pour creuser des souterrains profonds, pour traîner et soulever des blocs énormes qui seront posés à plat sur des supports trapus, serrés, indestructibles. Les peuples enfants, placés en présence de la nature qui effraye leur ignorance et les domine, ne savent que lutter à force de patience, à force de bras, contre les obstacles qu'elle leur oppose, et ils restent soumis à la matière tout en la faisant servir à leurs desseins. Un jour vient cependant où l'homme, voulant échapper à une telle servitude, se propose le problème de créer une grande architecture avec de petits matériaux, et il imagine de substituer à la solidité naturelle des plates-bandes une solidité en quelque sorte artificielle, résultant de l'appui que se prêteraient deux pesanteurs suspendues et inclinées.

L'architecture en plate-bande, avons-nous dit, exigeait des pierres d'une grande portée et d'une épaisseur correspondante; or tous les pays n'en produisent pas de pareilles. L'architecte se trouvait ainsi dans la dépendance des matériaux, puisque c'était la grandeur des pierres qui commandait l'écartement des points d'appui. Il fallut donc inventer un moyen pour couvrir de grands vides avec de petites pierres, et pour espacer les supports, non plus selon la grandeur des matériaux, mais selon les convenances de l'architecte et la destination du monument. Ce progrès immense fut réalisé lorsqu'on eut trouvé l'art de suspendre un arc en pierre au-dessus du vide, l'art de construire une voûte courbe, une voûte proprement dite, car on donne aussi improprement le nom de voûte à ces plafonds composés de pierres taillées en forme de coin et appareillées sur une ligne horizontale, qui se soutiennent par leur coupe et par des armatures en fer. Le vice de ces plafonds, qu'on appelle des *voûtes plates*, n'a pas besoin de se démontrer : il saute aux yeux ; à supposer même que la solidité en fût réelle, il y manquerait encore une condition de l'art, la solidité apparente. Il s'agit donc ici de la voûte curviligne, qui seule permet de réunir sans danger deux points d'appui beaucoup plus éloignés que dans le système rectiligne. Nous verrons tout à l'heure combien la courbe des arcs et des voûtes peut varier ; mais il importe d'analyser d'abord l'impression que produit l'arc dans l'architecture monumentale, c'est-à-dire en grand, par opposition aux monuments antérieurs en plate-bande.

L'horizontalité des lignes dominantes, il faut le rappeler, imprime un

caractère solennel à tous les grands spectacles du monde : sur la terre, elle marque l'apaisement des catastrophes qui ont jadis bouleversé le globe en soulevant ses entrailles ; sur les rivages de l'Océan ou sur un navire, elle annonce la fin des tourmentes et le silence de la mer ; dans les végétations puissantes, l'horizontalité des branches indique la force tranquille et rigide qui résiste aux tempêtes ; dans le visage de l'homme, elle signifie le sommeil des passions, la sérénité de la pensée, le repos de l'âme. Dans l'architecture enfin, lorsque la ligne horizontale se continue sans interruption et se prolonge, elle exprime aux yeux la stabilité de la pierre, et à l'esprit la fatalité du niveau ; elle procure le sentiment du calme et la notion d'une durée éternelle.

Maintenant si nous substituons la ligne courbe à la ligne droite, toute une révolution va s'accomplir. A l'idée de paix succède l'idée de mouvement. L'architrave reposait sur les colonnes : l'arcade s'élance d'un pilier à l'autre. La première avait une immobilité rassurante, inébranlable : la seconde n'a que l'immobilité inquiétante de l'équilibre. L'entablement était assis pour toujours sur une ligne qui ne varie point : au contraire, l'arc commence, monte, s'arrête et retombe suivant des lignes d'une diversité presque innombrable ; il devient l'image du firmament où le soleil décrit chaque jour les courbes apparentes de son ascension et de son déclin. La ligne droite, comme l'a pensé Pythagore, pouvait symboliser l'infini, parce qu'elle est toujours semblable à elle-même et que l'esprit peut la concevoir sans fin. La ligne courbe, au contraire, ne saurait représenter que le fini, parce qu'elle tend à revenir à son commencement et ne le fuit que pour le retrouver. Sur les plates-formes de Babylone et de Persépolis, dans le triangle des Pyramides aussi bien que dans l'horizontale du temple égyptien ou du temple grec, à Memphis, à Pœstum, à Sélinonte, à Athènes, la ligne droite pouvait produire en architecture des effets sublimes. Ces effets, nous le verrons, il sera donné aux architectes du moyen âge d'en reproduire autrement la sublimité, en brisant les lignes de l'arc pour les rapprocher de la verticale. Mais toutes les courbes autres que l'ogive, qu'elles dessinent une rotonde comme le Panthéon d'Agrippa, ou la coupole de Sainte-Sophie, ou le dôme de Saint-Pierre, sont destinées à n'engendrer qu'une beauté imposante, harmonieuse, admirable, sans atteindre jusqu'au sublime ; et cela, parce que la ligne courbe, en se repliant sur elle-même, rapetisse le mouvement qu'elle enveloppe, tandis que la ligne droite le continue et l'agrandit en le développant.

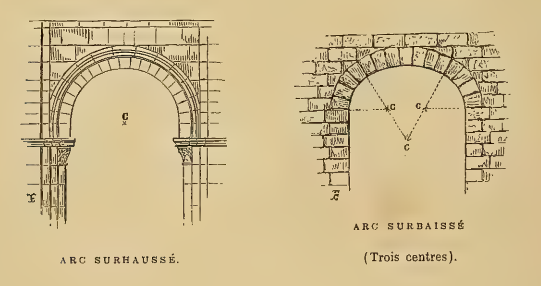
Quoi qu'il en soit, il est essentiel de remarquer, dans l'intérêt de l'art, que les monuments dont la partie supportée est suspendue en arc ou en

voûte répondent aux idées de hardiesse et de mouvement, de liberté et d'équilibre, comme les monuments en plate-bande respirent la sagesse, le calme, la fatalité, la permanence.

XXV

AU DOUBLE POINT DE VUE DE L'ART ET DE L'HISTOIRE, LES NOMBREUSES VARIÉTÉS DE L'ARC, QUI ELLES-MÊMES ENGENDRENT LES VARIÉTÉS DE LA VOUTE, SE RÉDUISENT A TROIS PRINCIPALES QUI SONT LE PLEIN-CINTRE, L'ARC OUTRE-PASSÉ ET L'OGIVE.

La courbe que décrit l'arc, lorsqu'elle est formée par un demi-cercle, s'appelle *plein-cintre*. L'élévation de l'arc est alors égale à la moitié de sa plus grande largeur qui est le diamètre, c'est-à-dire au rayon. Quand

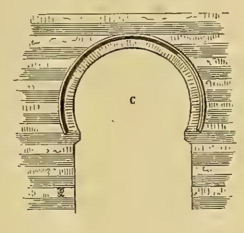


ARC SURHAUSSÉ.

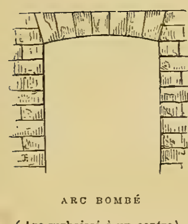
ARC SURBAISSÉ (Trois centres).

la hauteur du cintre est plus grande que le demi-diamètre, l'arc est *outre-passé* ou, comme l'on dit vulgairement, en fer à cheval; si les deux côtés du demi-cercle se prolongent plus bas que le centre en deux lignes parallèles, l'arc est *surhaussé*. Quand la hauteur du cintre est moindre que le rayon, l'arc est *surbaissé* ou, suivant l'expression commune, en anse de panier. Il représente dans ce cas la moitié d'un ovale, et sa courbe, ayant trois centres, est formée par trois rayons. Lorsque l'arc surbaissé, n'ayant qu'un centre, est décrit par un seul rayon, on le dit *bombé*. Enfin, si l'arc est dessiné par deux portions de cercle qui se

croisent et forment un angle plus ou moins aigu au sommet, il prend en vertu de l'usage le nom d'*ogive*, dont la signification primitive était nervure.

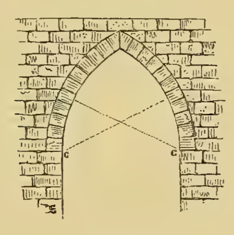


ARC OUTRE-PASSÉ.



ARC BOMBÉ

(Arc surbaissé à un centre).



ARC OGIVE.

Telles sont les principales variétés de l'arc, qui elles-mêmes engendrent les principales variétés de la voûte, comme le cercle, en tournant sur son axe, engendre la sphère. Le géomètre, l'ingénieur, l'architecte connaissent et emploient bien d'autres courbes, mais qui ne rentrent point dans la limite de nos études. Le plein-cintre, l'arc outre-passé et l'ogive sont les seules variétés qui appartiennent à la science du beau, les seules que nous ayons à examiner dans leur rapport avec le sentiment de l'art. Seules, ces trois formes ont joué un rôle illustre dans l'histoire en dehors de l'antiquité grecque ; seules, elles ont enfanté des architectures distinctes et fameuses : celles des Romains, des Byzantins, des Arabes et des chrétiens du moyen âge. Elles ont représenté les croyances des sociétés humaines ; elles ont ému les âmes.

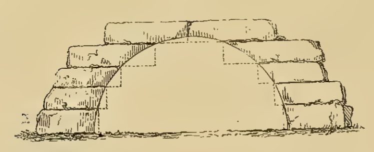
Exposer les principes rudimentaires de l'architecture curviligne, en décomposer les éléments et en pénétrer l'esprit, voilà maintenant ce qu'il nous reste à faire. D'autres ont écrit l'histoire des diverses architectures

et quelques-uns l'ont fait avec une lucidité merveilleuse, notamment en ce qui concerne la période ogivale. Notre tâche est de donner au lecteur, s'il est possible, la clef de ces grands arts auxquels les peuples ont confié l'expression de leurs sentiments et où ils ont empreint l'image de leur vie. C'est aux savants, et à ceux qu'entraîne la vocation de la science, qu'il appartient d'entrer dans tous les détails techniques, de se complaire aux nombreuses divisions que découvre l'archéologie, et d'épuiser l'analyse. Notre ambition est tout autre. Nous aspirons à réduire la notion de l'art aux termes les plus simples, à en découvrir les lois, et surtout à en dégager la signification morale, la pure essence.

Le plein-cintre. — A quelle époque remonte l'invention de l'arc en architecture, et à quelle nation faut-il en attribuer l'honneur? Ce sont là des questions historiques et qui relèvent principalement de l'archéo-



DOUBLE VOUTE PRÈS DES PYRAMIDES DE GISEH.

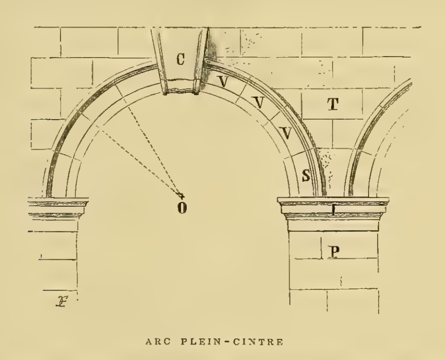


ARC PLEIN-CINTRE EN ENCORBELLEMENT
Vallée d'El-Assassif (Égypte).

logie. Que l'arc et la voûte aient été connus de la haute antiquité, cela ne fait plus doute aujourd'hui. Le plein-cintre aussi bien que l'ogive se retrouvent dans certains monuments égyptiens qui datent de huit siècles environ avant Jésus-Christ; par exemple, à Méroé, en Éthiopie, dans le portique d'une pyramide, qui est couvert d'une voûte cintrée, et au mont Barkal, dans un autre portique dont la voûte est en ogive.

Auprès des pyramides de Giseh, un tombeau doublement voûté, d'une date presque aussi ancienne, présente cette singularité qu'une première voûte est formée de deux pierres biaises, reliées au sommet par des pierres horizontales, et qu'une seconde voûte les surmonte, composée de quatre arcs concentriques. Il existe même à Thèbes une voûte surbaissée de forme ovale, et régulièrement appareillée, dans le tombeau d'Aménophis Ier, qui vécut environ dix-sept cents ans avant notre ère. Si on remonte encore plus haut, on rencontre une voûte aiguë dans la pyramide de Giseh, qui est de trente-quatre siècles antérieure à l'ère chrétienne, et une voûte plein-cintre à Thèbes, dans la vallée d'El-Assassif, près du temple d'Ammon. Toutefois ces dernières constructions ne sont pas des voûtes véritables, car elles sont élevées sur des assises de pierres horizontales posées *en encorbellement*, c'est-à-dire en saillie les unes sur les autres. Il a suffi d'abattre la partie saillante de chaque pierre suivant la ligne qui touche à tous les angles rentrants, pour produire un arc, mais seulement à l'état d'embryon. Ce qui, en effet, constitue l'arc en architecture, c'est l'appareil en claveaux qui va être expliqué.

L'arc est une construction composée de plusieurs pierres réunies sur



ARC PLEIN-CINTRE

P, pied-droit. I, imposte. S, sommier. VVV, voussoirs ou claveaux. C, clef. T, tympan.

une courbe, de manière à se soutenir au-dessus du vide, par l'effort même qu'elles font pour se renverser. Lorsqu'on a creusé ou maçonné un puits, on a fait une voûte, mais une voûte horizontale où chaque pierre repose sur son lit, dans toute son étendue. Le problème dont la solution devait mettre au jour une nouvelle architecture consistait à placer en l'air les pierres qui sont placées horizontalement dans le puits. Pour cela, il a fallu d'abord

établir deux points d'appui solides, deux piliers robustes. Ces piliers, si on les arrondit, sont des colonnes. S'ils ont une forme rectangulaire, on les appelle *piédroits* (ou pieds-droits). De même que la colonne est élargie à sa naissance ou munie d'une base, et qu'elle est couronnée d'un chapiteau évasé, de même le pied-droit, dans sa partie inférieure, se grossit d'un *socle* qui s'en détache par une légère saillie, tandis qu'il se termine en haut par une pierre plus large et conséquemment saillante, qui lui sert de chapiteau. Sur cette pierre va poser l'arc : c'est pour cela qu'on la nomme *imposte*, de l'italien *impostare* qui signifie poser. La partie du pied-droit qui est entre le socle et l'imposte conserve le nom de *fût* déjà donné à la tige des colonnes.

Les pierres qui composent l'arc s'appellent *claveaux* ou bien *voussoirs*. Elles sont taillées en forme de coin et on les place les unes sur les autres, de telle sorte que les joints soient perpendiculaires à la courbe de l'arc, en d'autres termes, que chaque joint soit le prolongement d'un rayon. La pierre qui, à droite et à gauche, repose immédiatement sur l'imposte, à la naissance de l'arc, reçoit le nom significatif de *sommier*. Il est nécessaire que les claveaux soient en nombre impair, pour qu'il ne se rencontre pas de joint au sommet de l'arc et que cette place soit occupée par une pierre centrale, qu'on nomme la *clef*. La fonction de ce membre essentiel est d'assurer à la voûte la solidité réelle, qui intéresse le constructeur, et la solidité apparente, qui intéresse l'artiste. Il est évident pour l'esprit comme pour les yeux que l'arc, tant qu'il n'est pas achevé, ne peut pas se soutenir. Aussi, avant de le bâtir, l'architecte a-t-il ménagé un cintre en charpente qui doit provisoirement supporter les claveaux. Quand l'arc est terminé, le cintre de bois est enlevé, et l'arc se maintient tout seul au-dessus du vide. Mais alors commence dans la construction une action invisible : c'est la pression qu'exerce une moitié de l'arc sur l'autre moitié. Cette pression est ce qu'on appelle la *poussée*. Il est clair qu'elle se reporte sur les pieds-droits et qu'elle tend à les repousser au dehors, ce qui entraînerait la rupture de l'arc. L'expérience a constaté et la science démontre (Rondelet, *Art de bâtir*) « que le cas de la plus grande poussée est celui où les voussoirs sont en nombre pair, c'est-à-dire où il se trouve un joint au sommet de l'arc, au lieu de la clef. » Afin d'accuser l'importance de ce maître-claveau, l'architecte le met ordinairement en saillie et le décore volontiers d'une sculpture. Si l'arc doit servir de passage à un triomphe ou en éterniser la mémoire, on y sculpte, par exemple, l'image d'une province captive, ou celle d'une victoire, ou la figure du triomphateur. Très-souvent la clef se profile en console avec deux enroulements dont le plus fort est placé au-dessus du plus faible,

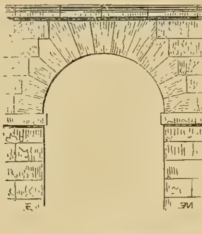
et c'est peut-être ce genre de profil qui a fait donner à la clef le nom d'*agrafe*, soit à cause de sa ressemblance avec cet objet, soit parce qu'elle relie entre eux tous les voussoirs et semble en effet les agrafer par son enroulement.

Mais les sculptures de la clef ne sont pas la seule décoration de l'arc. A moins d'une extrême simplicité, il est bordé d'un bandeau orné de moulures qu'on appelle l'*archivolte* et qui lui sert d'encadrement, d'une imposte à l'autre. Cet encadrement n'est pas d'ailleurs une simple décoration ; il a pour objet d'accuser la puissance de l'arc en indiquant à l'œil l'épaisseur de tous les claveaux. Ainsi enfermés entre les deux courbes parallèles de l'archivolte, les claveaux présentent trois faces : celle de devant, qui est la *tête*; celle de dessous, qui est légèrement creuse pour concourir à former le cintre de l'arc, on la nomme *douelle*; et celle de dessus, qui est légèrement bombée et qui fait un peu saillie avec la moulure. Les trois autres faces sont les lits de la pierre; elles sont entièrement cachées aux regards, étant engagées dans la construction. L'ensemble des côtés creux qui forment le parement intérieur de l'arc ou de la voûte se nomme l'*intrados*; l'ensemble des faces bombées se nomme l'*extrados*. Dans l'arche d'un pont, par exemple, l'intrados est la surface concave qui regarde la rivière, et l'extrados est la surface convexe qui est tournée vers le ciel. Lorsque les claveaux sont dessinés de la sorte et encadrés par les moulures de l'archivolte, on dit d'une manière générale que l'arc est *extradossé*, et lorsque l'épaisseur de l'arc est égale dans tout son pourtour, on dit qu'il est *extradossé* d'égale épaisseur.

Si des arcades se suivent, il reste entre les deux archivoltes, au-dessus de l'imposte, un espace qu'on appelle le *tympan*, et ce nom s'applique aussi aux encoignures triangulaires d'une arcade unique. Là se donne carrière le génie de la décoration; dans l'architecture monumentale et riche, tantôt le sculpteur y fouille des feuillages, des trophées, des palmes avec des couronnes; tantôt ce sont des figures humaines qui se couchent sur les reins de l'arc, et vont s'appuyer à l'agrafe; tantôt ce sont des allégories qui infléchissent leur mouvement pour obéir au cintre de l'archivolte, ou bien des renommées volantes qui croisent leurs trompettes par-dessus la clef, lorsque l'arc est érigé dans une intention héroïque.

Souvent il arrive que les claveaux ne sont pas extradossés d'égale épaisseur, et que l'encadrement de l'archivolte est remplacé par des refends et des bossages de grandeur inégale, qui prêtent à la construction un caractère rude et fort, surtout quand le bossage est rustique. Souvent aussi, par une disposition ingénieuse, les claveaux, se terminant en

lignes verticales et horizontales, se raccordent à angles droits avec les pierres du tympan, ou bien, faisant retour sur la ligne horizontale, ils vont se relier à l'appareil du mur et remplissent à la fois la fonction d'assise et l'office de voussoir. Quand ils sont construits dans l'une ou l'autre de ces deux manières, les arcs sont dits *en tas de charge*. Il est



ARC EN TAS DE CHARGE.

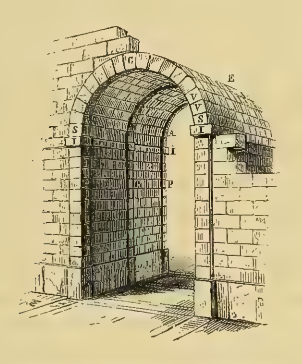
sensible que l'on commet une lourde faute si l'on applique à de pareils arcs les moulures d'une archivolte, comme le pratiquent parfois nos architectes modernes et comme les Romains l'ont pratiqué, à Rome, au pont Ælius (aujourd'hui le pont Saint-Ange), car on met alors en relief le contraire de ce que l'appareil met en évidence, de façon que les pierres elles-mêmes protestent contre une décoration aussi mensongère.

A l'aide de ces premières notions, le lecteur peut entrevoir maintenant de quelle importance a été l'invention de l'arc, ou plutôt son introduction dans l'architecture. Quel que soit l'inventeur, quelle que soit l'antiquité de la découverte, il est incontestable que l'honneur en revient aux Étrusques. Ce sont eux en effet qui les premiers en ont cherché la loi, et qui en ont fait un système nouveau et des applications fameuses. Une vérité appartient moins à celui qui la trouve qu'à celui qui la prouve, à celui qui la met en œuvre et qui en enrichit le domaine de l'humanité. Originaires selon toute apparence de l'Asie mineure, et fils de ces Pélasges qui remplirent la Grèce de constructions cyclopéennes, les Étrusques avaient érigé des arcs dans les vieilles cités du Latium, sur la terre de Saturne, *Saturnia tellus*, longtemps avant la fondation de Rome. Mais à une époque aussi reculée, la science n'avait pu calculer encore la poussée des voûtes et soumettre au contrôle des mathématiques les hardiesses de l'art. L'expérience, l'imitation et une mécanique naturelle,

comme dit Bossut (*Statique des voûtes*), furent les seuls guides de l'architecte dans ces temps primitifs. Aussi paraît-il que les Étrusques n'employèrent d'abord la voûte qu'avec une sorte de terreur. Lorsqu'ils eurent construit la grande porte cintrée de l'antique Volterra, ils sculptèrent les images de leurs divinités locales sur l'agrafe et sur les sommiers de l'arcade, comme si, effrayés de la montagne de pierre qu'ils avaient suspendue sur leurs têtes, ils eussent placé leur audacieuse architecture sous la protection des dieux.

Le mot voûte vient du latin *volutare*, qui signifie tourner. En effet, la voûte est censée produite par la révolution de l'arc; elle n'en est que le développement.

Si l'on suppose que l'arc se continue suivant une ligne droite sur deux murs parallèles, on aura une voûte cylindrique ou, comme l'on dit plus



VOUTE CYLINDRIQUE OU EN BERCEAU.

PPP, pieds-droits et pilastres. I, imposte. S, sommier. VV, voussoirs ou claveaux. C, clef. A, douelle. AAA, arcs-doubleaux. E, extrados.

communément, une *voûte en berceau*. Si, au lieu de se mouvoir entre deux lignes droites, l'arc se prolonge entre deux courbes concentriques, on aura la *voûte annulaire*, ainsi nommée parce qu'elle dessine la figure d'un anneau. Si nous imaginons maintenant l'arc plein-cintre tournant sur lui-même, c'est-à-dire autour de son axe, il produira par cette révolution une *voûte sphérique*, celle qui est circulaire]

circulaire en élévation[1]. Dans le cas où l'arc, au lieu d'être en plein-cintre, serait surhaussé ou surbaissé, sa rotation sur lui-même produirait une voûte *sphéroïde* ou approchant de la sphère. Par exemple, si l'arc est ovale dans le sens de la hauteur, en d'autres termes si sa hauteur dépasse la moitié de sa largeur, la voûte engendrée sera un sphéroïde semblable à la plus grosse moitié d'un œuf. Que si l'arc est ovale dans le sens de sa largeur ou en anse de panier, et qu'il tourne sur un plan circulaire, sa révolution formera une *calotte*, qui est un sphéroïde dont la hauteur est moindre que celle de l'hémisphère.

En ce qui regarde le constructeur, il existe une grande variété de voûtes. Celle qui s'incline parallèlement à la descente d'un lieu bas est une voûte *rampante;* celle qui, décrivant une spirale, soutient les marches d'un escalier rond, s'appelle *vis Saint-Gilles* (parce que le prieuré de Saint-Gilles, dans le Languedoc, en offrait un exemple célèbre), et elle conserve ce nom lorsqu'elle porte un escalier qui rampe autour d'un noyau dans une cage carrée, comme font les petits escaliers du Luxembourg, à Paris. La voûte qui, n'étant pas élevée sur deux murs parallèles, est plus étroite par un bout que par l'autre, est dite *en canonnière.* Le Bernin en a donné un modèle dans l'escalier qui va de Saint-Pierre au Vatican. La voûte qui est circulaire par son plan, mais dont le profil est tronqué au sommet, est appelée *en bonnet de prêtre...* Mais ces variantes appartiennent plutôt à la science du constructeur, et c'est dans les ouvrages spéciaux, relatifs à la coupe des pierres, qu'il faut en chercher la description et en étudier les lois. Les voûtes qui ont été ou qui peuvent être employées dans l'architecture monumentale, et qui touchent au sentiment de l'art, se réduisent à trois espèces principales, qui sont les voûtes en berceau, les voûtes annulaires et les voutes sphériques ou sphéroïdes.

Pour ajouter en réalité et en apparence à la solidité de la voûte en berceau, on la double par intervalles d'un contre-fort qui en suit la courbure et qui s'appelle *arc-doubleau.* C'est un bandeau saillant qui est à la voûte ce que le pilastre est au mur : on peut donc considérer l'arc-doubleau comme un pilastre courbe.

A la voûte en berceau se rattachent deux grandes variétés, la voûte d'arête et la voute en arc de cloître.

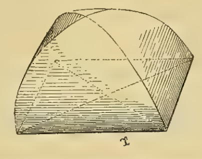
Si l'on suppose que deux berceaux de même hauteur se pénètrent en se croisant à angles droits, on aura une *voûte d'arête*, ainsi nommée

1. On trouvera plus loin la figure de la voûte sphérique à l'article des coupoles.

parce qu'elle présente à l'intrados, c'est-à-dire en dedans, quatre arêtes saillantes. Si les berceaux se croisent de manière à former à l'intrados quatre angles rentrants, on aura la *voûte en arc de cloître*. Il suffit de jeter les yeux sur les deux figures qui représentent ces deux genres de voûtes, pour en apercevoir la différence. D'abord chaque triangle de la voûte en arc de cloître correspond à la partie retranchée de la voûte d'arête (en les supposant égales de cintre et de diamètre); ensuite, dans la voûte d'arête, chacune des quatre parties ne s'appuie que sur deux



VOUTE D'ARÊTE.

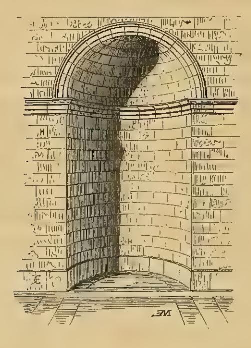


VOUTE EN ARC DE CLOÎTRE.

angles, tandis que dans la voûte en arc de cloître chacun des quatre triangles sphériques, ayant pour base un de ses côtés, porte tout le long du mur où il prend naissance, d'où il suit que la voûte en arc de cloître est plus solide que la voûte d'arête. De même que le polygone d'un nombre infini de côtés devient un cercle, de même la voûte en arc de cloître, élevée sur un polygone régulier d'un nombre infini de côtés, prend la forme d'une demi-sphère et devient une voûte sphérique. On en peut induire, ce que d'ailleurs la science a démontré, que la voûte sphérique est la plus solide des voûtes en plein-cintre.

A ces variétés de la voûte, il faut ajouter celles qu'engendre la variété du plan, c'est-à-dire la configuration des surfaces qu'il s'agit de couvrir, car le *plan* d'une voûte n'est autre chose que le sol qu'elle couvre. Si on laisse tomber des lignes verticales, des *aplombs* des divers points qui marquent la naissance de la voûte, la rencontre de ces aplombs avec la surface horizontale du pavé y dessinera le plan. Si le plan est un demi-cercle, on pourra le couvrir d'un quart de sphère appelé *niche* ou *cul de four*. Si le plan est triangulaire ou se termine par un triangle, on pourra le couvrir par un demi-cône appelé *trompe;* mais ces plans ne sont jamais ceux d'un édifice monumental: ils ne se rencontrent que dans des portions de monument.

Le plan de forme ronde, qui avait, dans l'antiquité, une signification symbolique (nous l'avons dit plus haut), a été employé souvent par les Grecs, plus souvent encore par les Romains, lesquels y voyaient sans doute, indépendamment de la tradition religieuse, des conditions de solidité et de durée. Rien de plus solide, en effet, qu'un mur circulaire, et c'est au point qu'un pareil mur pourrait subsister avec une très-petite



NICHE OU CUL DE FOUR.

épaisseur. « Cette propriété, dit Rondelet (*Art de bâtir*), se démontre par une expérience fort simple : si l'on prend une grande feuille de papier, on ne pourra jamais la faire tenir debout étendue en ligne droite; mais si l'on en forme un cylindre creux, elle se soutiendra avec une certaine stabilité, quoique l'épaisseur de sa base ne soit pas la millième partie de la hauteur de la feuille. »

Mais du moment qu'une enceinte circulaire doit être couverte, comme elle ne peut l'être qu'en voûte pour peu que l'enceinte soit grande, les murs doivent avoir une épaisseur proportionnée à la charge qui va peser sur eux. En moyenne, l'épaisseur du mur dans une salle ronde voûtée est égale au septième du diamètre intérieur. C'est ce qu'on observe dans la rotonde du Panthéon, à Rome, et dans plusieurs autres qui peuvent servir de modèles (*Parallèle des salles rondes de l'Italie*, par Isabelle), et cette proportion ne regarde pas seulement le constructeur, elle intéresse l'artiste, puisqu'elle importe à la solidité apparente, condition essentielle de la beauté. Au Panthéon d'Agrippa et dans beaucoup d'autres rotondes, l'épaisseur des points d'appui est énergiquement accusée par huit évide-

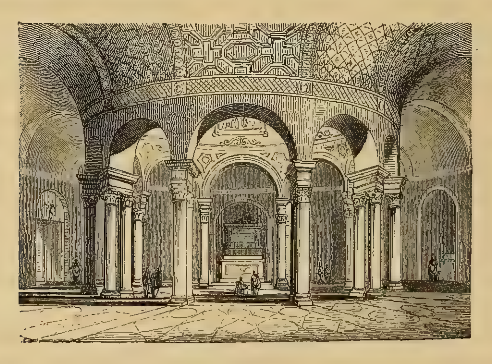
ments, dont l'un est affecté à la porte d'entrée et les sept autres à des niches. La voûte porte ainsi sur huit piliers principaux réunis par de grands arcs, et les vides mêmes qui les séparent contribuent à la solidité du mur circulaire en reportant le fardeau sur des points choisis, dont la résistance est prévue, calculée, inébranlable.

Cherchons maintenant de quelle manière les grandes variétés de la voûte monumentale agiront sur l'esprit du spectateur. Nous avons fait pressentir dans les propositions précédentes que l'architecture curviligne atteignait bien difficilement au sublime; qu'elle ne pouvait produire les impressions de la grandeur et de la majesté qu'à la condition d'être immense, parce que la ligne courbe, en se repliant sur elle-même, rapetisse tout ce qu'elle enserre, adoucit l'effet du clair-obscur en le graduant, et substitue au contraste, qui excite notre âme, la gradation qui l'apaise.

La sphère est le solide qui contient la plus grande quantité de molécules sous la plus petite surface possible. Il en résulte que la voûte sphérique paraîtra toujours petite en comparaison de l'étendue qu'elle embrasse et qu'elle couvre. Il n'en est pas de même de la voûte en berceau, parce qu'elle est portée sur deux murs parallèles et qu'ainsi elle réunit les puissances de la ligne droite aux sensations que produit la ligne courbe. Quand elle est monumentale et prolongée, la voûte en berceau peut étonner les yeux et frapper un grand coup sur l'imagination; elle peut même éveiller le sentiment du sublime. Ces tunnels souterrains ou sous-marins que nous voyons de nos jours percer les montagnes, traverser les bras de mer ou les fleuves, et renouveler, sous clef de voûte, les hypogées funèbres de l'antique Égypte, ces tunnels ont quelque chose de mystérieux et de terrible, soit qu'une lumière artificielle en combatte l'obscurité, soit que le regard n'y aperçoive le jour qu'aux deux extrémités du berceau, dont l'une, toujours rétrécie par l'éloignement, apparaît comme un point lumineux dans les ténèbres. Là se vérifie ce que nous avons dit touchant la rectitude et la continuité des lignes, et sur les solennelles impressions qui en peuvent résulter. Elles étaient connues, ces impressions, des communautés religieuses du moyen âge. On les retrouve dans les monastères où l'architecture chrétienne bâtissait un asile aux âmes délicates et contemplatives, aux âmes blessées. Bien souvent les grandes constructions monastiques présentent des voûtes en berceau, soit dans les réfectoires profonds et sonores, soit dans les allées intérieures qui séparent les cellules des cénobites, soit dans les cloîtres qui longent l'église de l'abbaye. Tout récemment, en Espagne, nous

avons vu dans un monastère abandonné un de ces corridors voûtés, longs et sombres, que l'on ne peut parcourir sans éprouver, dès les premiers pas, un sentiment indéfinissable qui dispose à la mélancolie et au dégoût de la vie. En corrigeant le froid parallélisme des murs, la perspective les resserre graduellement jusqu'à leur extrémité, et lorsque la voûte n'est éclairée que par là le spectateur se sent comme menacé par le rétrécissement du berceau qui fuit devant ses yeux. L'âme opprimée songe à s'évader par l'unique issue qui s'offre aux regards, et qui, au loin, s'emplit d'air et d'azur. Ce passage subit d'une ombre large à une étroite lumière se modifie dans le sens de la beauté lorsqu'on a percé dans les reins de la voûte quelques ouvertures qui en tempèrent la sinistre obscurité, et y font alterner avec douceur le clair et le sombre. Mais du moment que ces ouvertures sont murées et que la voûte en berceau se continue sans interruption entre deux lignes parallèles rendues convergentes par les illusions de l'optique, l'effet redevient imposant et terrible : l'âme est saisie par l'inattendu; elle peut être heurtée par le sublime.

Tout autre est l'impression que produit la voûte annulaire. Bâtie sur un plan curviligne, elle s'élève entre un mur concave et un mur convexe,



VOUTE ANNULAIRE.

et présente ainsi dans tous les sens des surfaces courbes. Il en résulte que le spectateur n'en voit jamais qu'une portion, le quart environ si le plan de la voûte est un double cercle, et dès lors la plus grande

partie de l'espace à parcourir échappant à ses regards, il est comme précédé et suivi dans sa marche par le mystère. Si la voûte est médiocrement éclairée, ce mystère peut devenir redoutable; si une lumière plus abondante y pénètre par des lunettes ou par des arcades, cette lumière n'étant brusquement interrompue sur aucun point par aucun angle, le jeu du clair-obscur répond à un sentiment de tranquillité et de douceur. L'œil passe par une insensible gradation de la lumière à l'ombre, sans apercevoir où l'une finit, où l'autre commence, de sorte que le genre d'expression qui appartient déjà aux lignes courbes se trouve concorder naturellement avec le mariage continuel du jour et de la nuit.

Mais le plus souvent la voûte annulaire, au lieu d'être soutenue par des murs, s'appuie sur des supports isolés, pieds-droits ou colonnes, comme celle qui sert pour ainsi dire de bas côté à la magnifique rotonde de la Halle aux Blés, à Paris. Cette voûte, ou plutôt ces voûtes, car elle est double, représentent un berceau annulaire pénétré par une suite de voûtes perpendiculaires à sa direction. L'intersection du berceau par ces voûtes donne pour chacun des entre-colonnements des voûtes d'arête plus étroites à une extrémité qu'à l'autre. On les nomme en architecture voûtes d'arête *en tour ronde*. Celles de la Halle aux Blés, éclairées par la lumière qui tombe de la coupole, reçoivent un jour abondant mais calme, un jour de reflet qui atténue l'aspérité des arêtes, émousse les contours et met de l'harmonie entre l'effet des nefs circulaires et le caractère imposant, tranquille, j'allais dire silencieux, de cette grande coupole, presque aussi vaste que le Panthéon de Rome.

Étudiée dans ses rapports avec le sentiment, la voûte sphérique exercera sur l'esprit une action analogue à celle que nous venons d'indiquer. Parlons d'abord de la voûte sphérique simple, celle qui porte *de fond*, comme disent les architectes, c'est-à-dire sur un mur circulaire plus ou moins subdivisé. L'effet d'une voûte sphérique tient avant tout au rapport établi entre sa hauteur et son diamètre. Dans le Panthéon de Rome, ces deux dimensions sont exactement semblables, c'est-à-dire que la hauteur de la salle, depuis le pavé jusqu'au sommet de la voûte, est égale au diamètre intérieur. Quant à la hauteur particulière du dôme, à partir du point où il se détache du mur, elle est égale au demi-diamètre, de manière que la voûte décrit un cintre parfait. C'est là surtout que nous avons pu apprécier l'effet des lignes courbes dans l'architecture monumentale. La douceur des contours qu'engendrent la courbure du dôme et celle du tambour qui le soutient, la sécurité qu'inspire la vigueur massive des supports, le volume d'air enfin qui circule et se dégage sous ce globe de pierre, tout procure à l'âme un sentiment de majesté calme qui, peu

à peu, se change en admiration quand l'esprit est parvenu à mesurer l'étendue de l'espace fermé par le mur, couvert par le dôme. Ici encore le regard n'est excité par aucun angle, par aucune transition brusque de la lumière à l'ombre. Au lieu des contrastes qui, dans les monuments rectilignes, heurtent l'âme, nous n'avons que des modulations qui la ménagent, des gradations qui l'apaisent, comme ferait une mélodie religieuse et lente. Mais nulle part on ne sent mieux qu'au Panthéon de Rome la vérité du principe que nous avons démontré au commencement de ce livre, touchant la prédominance des pleins sur les vides. Le monument est éclairé par une seule ouverture ronde pratiquée au sommet de la voûte et qui ne laisse voir que le ciel. Le jour plongeant qui pénètre par cet œil unique, dont le diamètre n'a pas moins de neuf mètres, projette sur le pavé un cercle tremblant de lumière, ou, se dessinant en ovales déformés et perdus sur la concavité de la voûte, y tourne selon les mouvements du soleil. « Le génie romain apparaît là tout entier, dit l'auteur des *Entretiens sur l'architecture :* l'élévation de l'œil au-dessus du sol intérieur est telle, que son ouverture immense n'influe pas d'une manière sensible sur la température intérieure. Les plus violents ouragans envoient à peine un souffle d'air sur la tête de celui qui se place sous son orbite, et lorsqu'il survient une averse, on voit la pluie tomber verticalement sur le pavé de la rotonde et y tracer un cercle humide. Le cylindre de gouttelettes tombant de cette élévation à travers le vide du monument fait sentir l'immensité de ce vide. C'est dans de pareilles conceptions que le Romain est vraiment grand... »

Si la décoration intérieure du Panthéon n'était pas inutilement et sans raison divisée en deux étages, si elle n'était pas morcelée par des caissons quadrangulaires dont les renfoncements profonds rompent continuellement la belle courbe du cintre, l'édifice, conservant dans l'indivision de ses membres toute la grandeur de ses proportions, produirait à la plus haute puissance l'effet inhérent aux voûtes sphériques. Tel qu'il est, cependant, si l'on y entre à certaines heures où le détail s'efface, où la décoration se tranquillise, on y éprouve encore ce sentiment d'orgueil et de sérénité que donne le spectacle d'une grande difficulté vaincue par le génie de l'homme ; mais l'émotion que l'on y ressent est paisible, indéfinie, graduée, et ne devient que peu à peu solennelle. En suivant les contours de l'immense courbe, la pensée s'élève doucement et comme en spirale jusqu'à l'œil de cette voûte de pierre, par où on aperçoit la voûte des cieux.

L'arc et la voûte furent les traits dominants de l'architecture romaine.

Chez les Grecs, la colonne était le principal élément de construction, le support par excellence, et le mur avait la fonction de fermer plutôt que de soutenir. A Rome, il en fut autrement : le mur devint essentiel ; il dut résister non seulement à une pression verticale, mais à la pression oblique des voûtes et des arcs. Le lourd pied-droit, qui est une sorte de mur isolé et façonné, remplaça la colonne grecque, si élégante en sa vigueur, si majestueuse dans sa grâce robuste, si mâle et si ferme dans son apparente élasticité. Un peuple artiste aurait trouvé dans ces conditions nouvelles de nouveaux motifs de beauté ; il y aurait cherché un autre art : les Romains, peu fertiles en inventions, peu capables des analyses délicates, pressés d'ailleurs de s'assurer l'empire du monde et ensuite de le régler et d'en jouir, se contentèrent d'adapter les formes de l'art grec à leurs conceptions ; ils se servirent des trois ordres comme d'un simple revêtement.

A une époque où Rome naissante n'était encore qu'une ville obscure, des constructions colossales y existaient déjà, telles que le grand cloaque bâti par Tarquin l'ancien et le grand cirque. On eût dit que, prédestinée à être le centre de l'univers, Rome se préparait à devenir une capitale immense, le séjour du peuple souverain. Tout ce qui dans l'art étrusque n'était pas une imitation des ordres grecs, et tout ce qui dans l'art romain provenait de l'Étrurie, portait un caractère d'énergie, d'austérité et d'archaïsme. Les rois d'origine étrusque avaient importé à Rome une architecture rude, imposante par sa force et qui n'avait pour toute beauté que son aspect de solidité inaltérable, sa rudesse même. Tant que le peuple romain mit en œuvre l'arc et la voûte, il eut une architecture remarquable et qui devint sienne, bien qu'elle ne fût qu'une application développée de l'art étrusque. Lorsque, voulant prévenir les débordements du lac d'Albano, ils creusaient un de ces canaux d'écoulement qu'on appelle des *émissaires*, et le voûtaient sur une longueur de quinze cents mètres ; lorsqu'ils élevaient en pierres rustiquement taillées l'édifice qui servait d'entrée à la grotte du canal ; lorsqu'ils bâtissaient dans le même style ces grands aqueducs qui enjambaient les ravins, franchissaient les vallées et, traversant de toutes parts la campagne romaine sur des suites de hautes arcades, souvent superposées, portaient d'une montagne à l'autre des torrents d'eau pure..., les Romains témoignaient d'un génie propre, d'un génie fier, puissant et pratique. Ressortant sur le ciel ou sur le fond brun des montagnes, l'aqueduc romain, avec ses lignes droites et ses courbes répétées, possédait une double expression : celle du mouvement dans la succession des arcades courantes, celle du calme dans la longue horizontale qui les domine.

Aujourd'hui, quand on en voit de loin les ruines, ces aqueducs prodigieux ressemblent à des colosses rangés en bataille. Toutes les fois qu'elle est simple, l'architecture romaine est grande parce qu'elle s'accuse avec franchise, avec ampleur, parce qu'elle montre clairement le jeu de ses muscles et le mécanisme de sa mâle structure. Or, l'apparence d'une solidité à toute épreuve peut être à elle seule une beauté imposante, dès qu'elle procure la notion d'une éternelle durée. En asseyant leurs voûtes sur des culées massives, en épaississant les trumeaux de leurs arcades, en élevant leurs coupoles sur des piliers énormes et en quelque sorte monolithes, puisque les matériaux en étaient liaisonnés par un mortier incomparable, les Romains pouvaient obtenir à la fois, et dans le même édifice, l'effet qui résulte chez les Grecs de l'âpreté des entre-colonnements, et l'impression que produisent l'amplitude des courbes et l'étendue des vides intérieurs.

Mais lorsqu'ils voulurent faire œuvre d'art, les Romains, ne sachant ni inventer, ni s'assimiler les inventions d'autrui, accumulèrent les fautes. Non seulement ils employèrent les ordres sans les comprendre et ne réussirent qu'à les corrompre, mais encore ils imaginèrent une fusion maladroite de l'architecture hellénique avec l'architecture étrusque, c'est-à-dire de la plate-bande avec l'arc.

Les ordres? Nous avons expliqué déjà comment ils furent dénaturés par les Romains, surtout les deux ordres grecs par excellence, le dorique et l'ionique. Étrange contradiction! les Romains, qui attachaient tant de prix aux apparences de la force et qui en imprimèrent les accents à leurs arcs et à leurs voûtes, firent disparaître ces accents dans l'ordre dorique. Ce fut en l'affaiblissant qu'ils le rendirent méconnaissable. Aux belles époques de l'art grec, aux siècles de Pisistrate et de Périclès, la colonne dorique avait toujours eu en élévation moins de six fois son diamètre : les Romains l'atténuèrent jusqu'à lui donner sept diamètres de hauteur, et ils lui ôtèrent ainsi le caractère de la force. Elle était sans base et paraissait surgir des fondations à l'image d'un chêne enraciné dans la forêt : ils y ajoutèrent un tore et une plinthe carrée, comme si, après avoir été allongée, elle se trouvait encore trop courte pour aller du sol à l'architrave. Les Grecs lui avaient laissé la forme d'un cône, même en lui donnant un renflement insensible : les Romains placèrent ce renflement vers le milieu de la colonne, de sorte qu'amincie par le bas et par le haut elle eut la figure d'un fuseau tronqué aux deux bouts. Le chapiteau était serré à la gorge par des rainures qui entraient dans le vif de la colonne : les Romains substituèrent à ces entailles énergiques

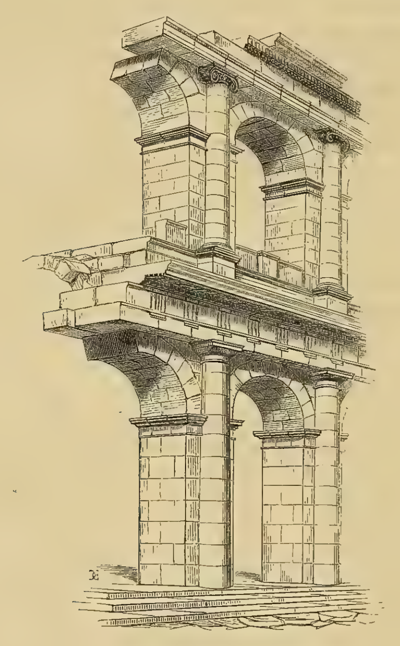
un astragale mou, un anneau large et lâche. L'échine présentait un profil superbe, exprimant la tension d'un muscle qui se roidit pour porter un fardeau : cette forme admirable fut remplacée à Rome par une moulure boudinée, insignifiante, et que l'on trace au compas, le *quart de rond!* Le tailloir était uni et fort : les Romains en affaiblirent l'aspect en le divisant. L'architrave était robuste et plus haute que la frise : les Romains prirent l'inverse de ces proportions... et pour tout dire en un mot, ils ne touchèrent pas à un seul membre de l'architecture dorique sans en méconnaître la fonction, sans en altérer la physionomie.

Dans l'ordre ionique, où la grâce devait remplacer la force, les Romains, nous l'avons vu, ont apporté des altérations non moins choquantes. A la base ronde, souvent tressée, qui chaussait comme un cothurne élégant les colonnes grecques, ils ajoutèrent un socle carré, disgracieux, inutile, et plus qu'inutile, gênant. La variété qu'offrait le chapiteau par ses deux volutes et ses deux coussinets disparut au temps des empereurs, pour faire place à quatre volutes semblables qui effacèrent la signification du chapiteau, l'idée charmante et toute symbolique d'un coussin interposé délicatement sous l'architrave pour en prévenir le froissement, pour en amortir le poids... Et combien d'autres déviations, déjà indiquées dans le cours de ce livre!

Mais la plus remarquable, la plus malheureuse innovation introduite par les Romains dans l'architecture, ce fut le mélange de deux principes qui n'étaient pas de nature à se combiner, l'arc et la plate-bande.

Toute construction se compose de supports et de parties supportées. Un peuple qui a sous la main d'énormes blocs de granit, de pierre ou de marbre, peut adopter le système de la plate-bande et faire porter de grandes architraves d'une seule pièce sur des colonnes suffisamment espacées pour la circulation. Un peuple chez qui la pierre n'est ni assez abondante ni d'un transport assez facile pour fournir matière à des travaux immenses et rapides adopte le système de l'arc et de la voûte qui permet de construire en peu de temps de vastes édifices avec de petits matériaux. Ce sont là deux systèmes parfaitement distincts, dont chacun peut et doit se suffire à lui-même. Les Romains, qui étaient des constructeurs excellents et d'habiles ingénieurs, mais de médiocres artistes, imaginèrent, disons-nous, de marier les deux principes. Pour les temples, il est vrai, ils employèrent, au moins à l'extérieur, les colonnes isolées, la plate-bande et les ordres grecs, sans doute parce que le respect des traditions religieuses les empêchait d'appliquer une architecture nouvelle à la demeure des anciens dieux; mais il n'en fut pas de même

pour les autres monuments, tels que théâtres, amphithéâtres, arcs de triomphe. Sur l'arcade soutenue par ses pieds-droits, ils posèrent une plate-bande composée de plusieurs morceaux, et comme la plate-bande semblait appeler la colonne, ils engagèrent une colonne dans chaque pied-droit. Ils employèrent ainsi deux supports de nature diffé-



COMBINAISON DE L'ARC ROMAIN AVEC LA PLATE-BANDE ET LES ORDRES GRECS

(Théâtre de Marcellus, à Rome).

rente pour soutenir le même fardeau. Rien n'était plus contraire au sentiment de l'art que ce mélange adultère, car, en adossant des colonnes aux pieds-droits, on assigne un rôle de pure décoration à ce qui, par essence, est un support. On associe deux choses *principales* pour faire de l'une l'*accessoire* de l'autre. Que penser, en effet, de cet accouplement des arcades avec les colonnes, sinon que l'une des deux forces est venue suppléer à l'insuffisance de l'autre? Serait-ce que la plate-bande s'étant

brisée, on aurait construit une arcade après coup pour la soutenir? Serait-ce au contraire que l'arcade étant trop faible pour porter l'entablement, on l'aurait consolidée par une colonne en guise de contre-fort? Voilà ce que le spectateur peut se demander. Évidemment, la conception manque d'unité; elle manque aussi de logique. La plate-bande et l'arc sont deux méthodes de construction engendrées par deux principes tout différents: or un principe ne saurait être le complément d'un autre principe, pas plus qu'une pièce d'or ne peut être l'appoint d'une autre pièce d'or. Les ordres grecs sont trop illustres pour n'être que l'accompagnement d'une architecture qui leur est étrangère.

Ce vice de l'art romain, vivement signalé de nos jours par les artistes éminents qui ont remis en honneur le moyen âge, avait été aperçu au dix-huitième siècle par Frézier (*Dissertation sur les ordres*) : « Si les colonnes, dit-il, sont suffisantes pour porter les entablements « et une voûte, pourquoi les appuyer contre des pieds-droits d'arcades? « Si elles ne sont pas suffisantes, il faut en multiplier le nombre dans la « longueur et dans l'épaisseur de l'édifice en les serrant et en les accou- « plant dans les endroits où il en est besoin. Si enfin ces augmentations « de colonnes causent quelque embarras par leur multiplicité, il faut « prendre le parti des arcades simples sans y ajouter des colonnes qui « deviennent inutiles aussi bien que les architraves et les entablements. « Ce mélange ne produit que de vicieux aréostyles, une occasion de « dépense superflue et une preuve du peu de jugement de l'architecte. »

Ce qu'on pourrait dire pour défendre, au moins par atténuation, le mode romain, c'est qu'il offre une alternance parfois agréable de droites et de courbes, et que les surfaces convexes des colonnes y forment un contraste avec les surfaces plates du pied-droit. Les restes du théâtre de Marcellus à Rome ne sont pas au premier abord dépourvus d'harmonie. Il est vrai que le prestige qui s'attache aux ruines antiques les fait souvent trouver belles. C'est d'ailleurs une puissance de l'habitude que de nous cacher les déviations du goût, et de nous amener insensiblement à tolérer les disgrâces de la forme, quelquefois même à les admirer.

Un autre défaut des arcades romaines, quand elles s'ouvrent dans un entre-colonnement, c'est que la corniche des impostes qui reçoivent la retombée de l'arc se trouve coupée par la colonne engagée, tandis que la colonne est coupée à son tour par la saillie de l'imposte, ce qui présente l'image ridicule d'un corps mou qui a pénétré dans un corps tranchant, et cela pour venir l'appuyer. Au théâtre de Marcellus, la saillie des impostes (aujourd'hui mutilées) excède le demi-diamètre des colonnes : c'est le défaut dans toute sa difformité. Vignole, en donnant pour règle

de ne point dépasser le demi-diamètre, a diminué la grossièreté de ce défaut sans le faire disparaître... Que dis-je? il l'a consacré par sa règle même. Tout entiers à un sentiment d'aveugle respect pour les ruines de Rome, les architectes de la Renaissance, qui ne connaissaient point l'art grec, se plurent à imiter le théâtre de Marcellus. Scamozzi et Sansovino à Venise, Palladio à Vicence, Pierre Lescot à Paris, et bien d'autres encore ajoutèrent l'autorité de leurs noms illustres à un mode vicieux qui eût offensé l'atticisme d'un Ictinus, d'un Périclès.

Mais ce n'est pas tout, hélas! ces Romains, dont l'art est devenu le nôtre il y a trois siècles, nous ont inoculé bien d'autres erreurs. Ce sont eux qui, perdant la tradition des belles antes grecques, ont infesté notre architecture de ces pilastres si déplaisants, si froids, si maigres, qui, aplatis contre le mur, ne laissent pas que d'y fleurir en acanthes, ou de s'y couronner de volutes, représentant par impossible un coussinet engagé dans la muraille!

Ce sont eux qui nous ont habitués à placer des colonnes sur des piédestaux, semblables, dit Thomas Hope, à de véritables échasses sur lesquelles on aurait hissé à la hauteur voulue un hors-d'œuvre emprunté à quelque édifice d'une moindre échelle.

Ce sont eux qui ont corrompu la forme des frontons, qui les ont arrondis, brisés, enchevêtrés l'un dans l'autre.

Ce sont eux qui ont conservé l'usage de ces corniches que nous voyons régner dans l'intérieur de tous nos édifices, comme si l'image d'un toit saillant n'était pas déplacée et choquante là où ne sauraient tomber les eaux du ciel.

Ce sont eux qui ont eu l'idée dans les arcs de triomphe, par exemple, et aux Arènes de Nîmes, de faire soutenir par d'inutiles colonnes les saillies d'une architrave dite *en ressaut*, qui brise la ligne horizontale des entablements par une avance, de manière à former des angles rentrants et sortants: méthode généralement vicieuse, dont les architectes de la Renaissance ont tant de fois abusé, et qui, sous prétexte de rompre la monotonie, produit un morcellement, une confusion contraires à tout sentiment de grandeur. Les Romains eux-mêmes le comprirent, et souvent pour motiver la présence de ces architraves en ressaut ils les surmontèrent de statues, de sorte que la colonne, si elle continua d'avoir mauvaise grâce, parut avoir du moins quelque raison d'être.

Ce sont eux, enfin, qui nous ont donné l'exemple de superposer les ordres.

Imprimer à un seul édifice trois caractères différents, c'est une idée que l'art désavoue. Que penser d'un monument dont l'ordonnance est

dorique au rez-de-chaussée, c'est-à-dire mâle et grave, ionique au premier étage, c'est-à-dire délicate et gracieuse; corinthienne au second, c'est-à-dire magnifique et riche? N'est-ce pas comme un discours qui commencerait par les fiers accents d'un Bossuet pour continuer sur le ton léger d'un Bernis ou dans le style fleuri d'un Fléchier? A la vue d'une telle bigarrure, un grec d'Athènes demanderait si l'on a bâti trois édi-



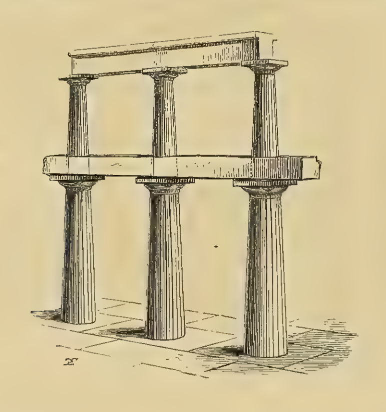
ARCHITRAVES EN RESSAUT

(Arènes de Nîmes).

fices l'un sur l'autre. Mais les Romains n'y regardaient pas de si près; ils n'apercevaient ni l'inconvenance morale de la superposition des ordres, ni ce qu'il y a de mauvais goût à diviser la hauteur d'un monument par trois ordres entassés, dont chacun est surmonté de sa corniche, comme si la corniche qui représente, encore une fois, la saillie du comble, pouvait figurer décemment au premier et au second étage, aussi bien qu'à l'endroit où elle couronne tout l'édifice.

Combien plus habiles furent les Grecs lorsqu'ils durent subir la nécessité de superposer des colonnes dans l'intérieur de leurs temples, comme ils le firent à Pœstum, à Égine, et selon toute apparence au Parthénon et au temple mystique de Cérès à Éleusis (*Antiquités inédites de l'Attique*)!

Dans la petite cella des temples antiques, des supports assez hauts pour porter la couverture eussent été d'une grosseur démesurée et gênante, parce que leur diamètre étant proportionné à la hauteur eût occupé trop de place. Les Grecs firent deux étages de colonnes, mais de colonnes *semblables;* à l'ordre dorique ils superposèrent l'ordre dorique. Ce n'est pas eux qui auraient imaginé d'élever les uns sur les autres des ordres *différents*; la sûreté de leur goût leur eût épargné cette faute. Lorsqu'on place l'ordre ionique, dont la colonne a une base, sur la colonne dorique, dont le fût se rétrécit à mesure qu'il monte, la base de la colonne supérieure dépasse le nu de la colonne inférieure, et il en résulte pour l'œil une impression désagréable. En effet, si les colonnes superposées ont une base commune qui est le sol et paraissent monter de fond, en d'autres termes, si le second support n'est que la continuation



du premier (comme on le voit dans les savantes et belles restitutions de Pœstum, d'Égine et du Parthénon, par MM. Labrouste, Garnier et Paccard), les deux ordres n'en font qu'un; ils ne présentent réellement qu'une seule colonne interrompue par l'architrave; mais si le second ordre possède une base distincte, l'édifice semble recommencer au second étage, et l'on se trouve avoir accusé maladroitement une division qu'il fallait dissimuler, au contraire, dans l'intérêt de la grandeur. C'est ainsi que les Romains ont commis faute sur faute en superposant des ordres divers, à l'inverse des Grecs qui, par la répétition du même ordre, avaient respecté à la fois l'unité morale pour l'esprit, l'unité optique pour les yeux.

On le voit, les ordres n'étaient à Rome qu'un luxe d'emprunt, un habillement sans rapport avec la chose habillée. Cela est si vrai, que les membres de la construction grecque qui rappelaient la charpente sont reproduits par les Romains là où il n'y a que des voûtes.

Dans un monument circulaire et voûté, comme le théâtre de Marcellus, que signifient les entablements grecs? Que représentent les triglyphes, les gouttes, les denticules, là où il ne put jamais y avoir ni poutres, ni chevilles, ni solives? Pourquoi conserver les images commémoratives d'une construction en bois qui n'a jamais existé dans le système des arcs?

Une chose pourtant recommande les artistes romains : c'est la nouveauté et le caractère ingénieux de leurs plans. Ils remplissent avec bonheur, avec aisance, les programmes les plus compliqués. Théâtres, amphithéâtres, thermes, camps, prétoires, hippodromes, basiliques, ils savent disposer tous les bâtiments d'utilité publique avec une habileté rare. S'agit-il, par exemple, de construire des bains pour une population nombreuse? Tous les besoins sont prévus, étudiés et satisfaits. Larges abords, facilité de la circulation, transitions hygiéniques ménagées entre l'air intérieur et la température du dehors, gymnases, jardins, promenoirs, salles de conversation, rien n'est oublié de ce que demandent le corps et l'esprit d'un homme civilisé. Et l'architecte ne perd pas un pouce de son terrain; il utilise tous les vides : pour la convenance, en y distribuant les petits services; pour la solidité, en les couvrant par de petits arcs, qui, adossés aux grandes voûtes, leur servent de contre-forts.

L'architecture romaine est essentiellement pratique et pour ainsi dire *administrative*; elle traduit en pierre les décrets du sénat, les édits du prince, les ordres du consul, et sous ce rapport elle est un modèle... Mais, il importe de s'en souvenir, l'utile n'est pas le beau, et la convenance n'est qu'une partie de l'art. Ce n'est donc pas à l'école des Romains que nous devons apprendre l'architecture, si nous ne voulons pas nous borner à être des constructeurs, des ingénieurs. Les maîtres, les vrais maîtres de ce grand art, ce sont les Grecs. Ceux-là nous enseigneront, non-seulement une architecture admirable, mais les principes en vertu desquels on pourra la changer, la transformer, en inventer une autre. Par eux la convenance et la beauté ont été soudées si merveilleusement, qu'elles sont devenues inséparables. De l'étude approfondie de leurs monuments se dégage cette vérité lumineuse : que l'architecture n'est pas une construction que l'on décore, mais une décoration qui se construit.

CHARLES BLANC.

SALON DE 1863

III



ES portraitistes sont des historiens. Lorsqu'ils ont ce regard naïf qui sait lire sur le visage humain, lorsque leur pinceau impartial a le talent ou le courage de tout dire, ils peuvent léguer à l'avenir de parlantes effigies qui, aussi bien que le livre du chroniqueur, raconteront le passé ou aideront du moins à le comprendre. Ce n'est pas sans raison que la critique moderne considère le portrait d'un personnage historique comme un des éléments essentiels de sa biographie. Nous n'avons qu'une connaissance imparfaite du génie ou du caractère d'un écrivain, d'un roi, d'un ministre, quand nous sommes obligés de reconstruire idéalement, d'après ce que nous savons de ses œuvres et de sa vie, les traits principaux de sa personnalité physique. Heureux sommes-nous lorsqu'en un travail où la conjecture laisse tant de place à la chimère, nous pouvons substituer à l'image rêvée et si souvent menteuse un portrait authentique, tel que l'Érasme d'Holbein, le Léon X de Raphaël, le Philippe IV de Vélasquez, le cardinal Bentivoglio de Van-Dyck! Dans un ordre d'idées moins élevé, personne ne voudra, je suppose, contester l'intérêt que présentent ces petits portraits de Janet et de ses élèves, où les visages inondés de lumière, et presque sans ombre, permettent au spectateur de lire dans les yeux et d'interroger les âmes. Allons plus loin ; ne négligeons aucun témoignage, et aimons, pour ce qu'ils nous ont appris, ces portraitistes français du siècle dernier, si significatifs dans leur coquet-

terie et qui, eux aussi, font de l'histoire en souriant. L'école moderne aurait vraiment tort de considérer le portrait comme un genre secondaire. Il est amer de penser que beaucoup d'hommes dont l'avenir s'occupera ont déjà disparu ou disparaissent chaque jour sans laisser seulement, comme dit le poëte, « leur ombre sur le mur. » Nous avons, je le sais, la photographie, et il faut, selon toute justice, tenir compte de ses admirables résultats ; mais il est trop évident qu'Holbein nous manque, et, si l'on me permettait d'être mélancolique à ce point, j'oserais dire que je regrette Nattier.

Les portraitistes ont quelquefois fait défaut, pendant la période contemporaine, aux souverains et aux jolies femmes. Il est vrai que les uns et les autres n'ont pas su toujours choisir, parmi les peintres qui les entouraient, l'artiste habile qui eût été capable d'éterniser leur image ou de célébrer leur sourire. Par un caprice qui n'a pas été expliqué, le roi Louis-Philippe aimait à se faire peindre par Hersent et par Paulin Guérin ; sans chercher bien longtemps, il aurait pu faire un choix meilleur. A une époque qui nous touche de plus près, au début du nouveau règne, les premiers portraits qu'on a faits de l'Empereur, très-médiocres sous le rapport de l'art, n'avaient pas même le vulgaire mérite de la ressemblance. Aussi avons-nous vu avec plaisir un artiste tel que M. Hippolyte Flandrin entreprendre une tâche où tant d'autres avant lui avaient échoué.

Ce n'est pas à dire que le nouveau portrait de M. Flandrin nous agrée absolument. Et, s'il faut parler avec franchise, s'il est loyal à chacun de se montrer sans voile dans l'infirmité de sa nature, j'avouerai que, pour comprendre la peinture de l'habile maître, pour entrer dans sa pensée, il me faut faire un immense effort. Que le lecteur me pardonne d'être à ce point au-dessous de mon rôle. Lorsque j'ai vu, au palais Pitti, le Léon X, de Raphaël ; à l'exposition de Manchester, la *Dame à l'éventail*, de Vélasquez, et le Henri VIII, de Holbein ; à Amsterdam, le bourgmestre Six, de Rembrandt, j'ai compris que j'avais devant moi les images à la fois fidèles, héroïques, naïves, de personnages qui ont vécu et qui, on peut le dire en présence de pareils chefs-d'œuvre, vivent encore. M. Flandrin ne nous donne point d'émotions pareilles ; dans son effort pour exprimer l'homme intérieur, il sacrifie tant d'éléments de la vie physique, il atténue si bien la lumière, la couleur et les choses ambiantes, qu'il arrive à un résultat abstrait et plus intéressant comme travail philosophique de l'esprit sur lui-même, que comme œuvre d'art pur. Le portrait de l'Empereur est bien curieux à étudier à cet égard : presque tous les tons sont transposés, éteints, endormis. Il faut donc, en présence d'une pareille image, faire une première opération, écarter toutes ces tonalités arbitraires,

éliminer toutes ces tristesses, et n'envisager l'œuvre que sous le rapport du dessin et du caractère. A ce point de vue, le portrait de l'Empereur se compose avec simplicité et avec goût: l'attitude est à la fois naturelle et pleine de dignité, la tête est savamment modelée, le front est beau, et, bien qu'il exprime la rêverie plutôt que la pensée, le regard a de la poésie; enfin, l'ensemble de l'œuvre trahit, de la part du peintre, des aspirations élevées, mal servies par une exécution insuffisante. Cette appréciation, nous le savons, n'est pas tout à fait celle de nos amis; mais il faut qu'ils nous permettent aujourd'hui de ne pas les suivre sur le terrain où les entraîne leur admiration pour M. Flandrin. Raphaël le prouve : on peut être austère sans être triste ; le hardi portraitiste ne craint pas de parler tout haut, et il n'est pas besoin de soulever de voile pour arriver jusqu'à lui. M. Flandrin se contente de murmurer à demi-voix; il enveloppe la vie extérieure, il la cache de son mieux, cherchant ainsi à montrer l'âme. Nous sommes prêt à reconnaître d'ailleurs qu'il est étrange qu'avec si peu de ressources et un tel dédain de tout ce qui ressemble à la peinture l'habile maître puisse exprimer autant. M. Flandrin est un artiste qui a placé son idéal très-haut, et il mérite les respects de ceux-là mêmes qui, voyant autrement que lui la nature, ont quelque peine à comprendre l'austérité avec laquelle il l'interprète.

Les portraits exposés par M. Henri Lehmann pourraient aussi donner lieu à une discussion intéressante. Je crois ne pas me tromper en disant que le consciencieux artiste a mal compris la physionomie de M. le président du conseil d'État; placé en face d'un type accentué, il en a restreint le caractère, et, préoccupé de je sais quel idéal, dont la tyrannie est plus qu'on ne croit nuisible au portraitiste, il n'a pas osé être vrai. Dans le *Profil sur fond d'or*, où l'on doit admirer un dessin serré et un modelé extrêmement juste, il y a abus évident des ombres noires et des tons d'encre. Le meilleur portrait de M. Lehmann, et l'un des plus remarquables assurément qu'il ait jamais signés, c'est celui de Mme E. J..., debout et souriante dans le luxe heureux de sa toilette des grands jours. Ce n'est pas qu'il n'y ait ici une observation à faire et des plus graves : appelé à peindre une belle robe de satin jaune, d'un ton clair et brillant, M. Lehmann y a mis un si grand zèle, un soin si patient, que le vif éclat de la splendide étoffe nuit quelque peu au visage du charmant modèle. Mais cette réserve faite, on ne peut que louer le dessin si délicatement étudié de la tête, des épaules et des bras, et aussi l'accent personnel et intime de la physionomie.

Nous rangerons parmi les portraits les deux études de fantaisie de M. Timbal, la *Vénitienne* et la *Jeune fille florentine*. La première est un


TIMBAL Pt

ressouvenir médiocrement heureux des maîtres de la fin du XVe siècle ; elle a bien cette chevelure flavescente que Venise a tant aimée, mais elle exagère le sourire, et, si elle était vraiment fille de Giorgione et de Bellin, elle porterait au visage des colorations plus ambrées, et sur les épaules des vêtements plus splendides. La *Jeune Florentine*, dont nous donnons aujourd'hui la gravure, est au contraire une vision charmante. Vêtue d'une robe de velours cramoisi aux tons sagement éteints, elle découpe, sur un fond neutre, un profil sévère et délicat; l'exécution ici est des plus fines, et le modelé, tout en indiquant les formes du dessin intérieur, a respecté la suavité de l'épiderme et la fleur de la jeunesse.

Le portrait du roi des Belges, par M. Lievin de Winne, est une bonne effigie officielle, sans grande originalité, sans grand éclat, mais aussi sans luxe et sans forfanterie. M. de Winne, un des bons peintres de la nouvelle génération flamande, est un pinceau sage et ferme; il est inquiet de la vérité plus que du style, et son portrait de M. V..., meilleur encore que celui du roi Léopold, montre qu'il sait la rendre avec toute sa bonhomie, avec tout son accent lumineux.

Nous voyons avec plaisir M. Rodakowski revenir à la peinture de portrait, à laquelle il avait fait une infidélité passagère. Il a une manière particulière d'éclairer ses modèles qui, en ses jours heureux, le rattache à l'école des maîtres flamands. Sans valoir le portrait de sa mère, qui eut jadis un si vif succès, celui de Mme S... est extrêmement bien composé. Ici tout est en harmonie avec l'âge du modèle. Vêtue d'une robe de couleur sombre, Mme S... est assise, tenant un livre, sur lequel elle a posé ses lunettes en interrompant sa lecture. Au milieu de ces choses sévères, la tête se détache lumineuse et doucement pensive. M. Rodakowski est le peintre de la femme de soixante ans, et Balzac le remercierait de s'être souvenu que les cheveux blancs ont aussi leur poésie.

M. Chaplin, qui n'est pas encore le peintre des grand' mères, préfère les modèles de vingt ans, et il sait toutes les élégances du costume moderne ; mais le jeune portraitiste est toujours sur la pente d'un danger qui lui a été déjà signalé bien des fois. Il y a quelque fadeur dans la combinaison ultra-printanière des blancs et des roses qui égayent la toilette et aussi le visage de sa jeune fille. Combien M. Chaplin est mieux inspiré, lorsque, jouant avec des tons plus sérieux, étudiant de plus près la vérité des formes et des attitudes, il peint le charmant portrait de Mme C...; c'est là une effigie très-actuelle et très-parisienne, et si M. Chaplin consentait à effacer un détail inutile, — le reflet de son modèle se reproduisant dans la glace, — ce portrait serait égal, supérieur peut-être à celui de la jeune dame en robe grise, qui réussit si bien il y a dix ans.

Des qualités du même ordre recommandent, mais à un moindre degré, les œuvres de M. Cermak, qui a peint dans leurs charmants costumes les princesses du Montenegro; de M. Horovitz, artiste hongrois, à qui l'on doit un portrait lumineux de M. de Heeckeren; de Mme Bertaut, dont le pinceau devient de plus en plus viril et sûr de lui-même. La coloration, systématiquement pâlie, a cessé d'être vraie dans les portraits de Mme O'Connell. M. Maillot, qui obtint jadis le prix de Rome, devrait chercher à donner plus de tournure aux modèles qui posent devant lui. M. Léman, qui connaît les traditions de l'école française, a spirituellement groupé autour d'une table, dans le laisser-aller de leur attitude familière, dans la vérité de leurs costumes de tous les jours, quelques-uns de ses amis, qui sont aussi les nôtres, et qui, pour des savants, ont des mines très-avenantes. Enfin, ne sont-ce pas encore des portraits que les deux figures réunies dans le tableau de M. Kaplinski, *la Noblesse et le Peuple polonais*, personnages vus à mi-corps, qui, sous le pli flottant d'un drapeau, échangent un serrement de main fraternel? Les têtes sont individuelles et vivantes, et, largement éclairées, elles arrêtent au passage le visiteur fatigué de voir appendues aux murailles du Salon tant de personnalités vulgaires qui, c'est un peu la faute de nos peintres, n'ont pas même l'esprit de leur laideur.

IV.

Il y a dans le grand drame de Goethe un charmant intermède: Faust et Wagner, assis sur un banc à la porte de la ville, voient se répandre dans la campagne toute une population heureuse de célébrer la fête de Pâques et le retour du printemps. « Avec quel empressement, dit le docteur, chacun court se réchauffer aux rayons du soleil. Ils fêtent bien la résurrection du Seigneur, car ils sont eux-mêmes ressuscités : échappés aux sombres retraites de leurs maisons basses, aux liens de leurs habitudes vulgaires et de leurs vils trafics, aux toits et aux plafonds qui les écrasent, à leurs rues sales et étranglées, aux ténèbres mystérieuses de leurs églises, tous ils renaissent à la lumière! » Le critique éprouve une joie pareille et le même rafraîchissement de cœur, lorsque après avoir examiné, avec un soin qui n'a pas été toujours payé de sa peine, les tableaux d'histoire, les mythologies, les scènes sentimentales, les portraits, il aperçoit, au milieu de son voyage à l'exposition, ces vertes prairies, ces bois pro-

fonds, ces vallées solitaires où les paysagistes lui permettent de se promener et de respirer à l'aise. Macbeth aurait donné son royaume pour un cheval; il est des heures où nous échangerions le nôtre pour un brin d'herbe. Tous ceux qui se sont essayés dans ce dur labeur qui s'appelle le compte rendu du Salon savent quel plaisir on éprouve à se trouver face à face, sinon avec la nature, du moins avec une école de paysagistes qui en sait tous les chemins, et qui l'étudie à toute heure dans la vérité de sa lumière, dans l'austérité de ses aspects, dans la séduction de son sourire silencieux. Le paysage est, on le sait, une de nos gloires les plus chères, et le Salon de cette année, aussi bien partagé que ceux qui l'ont précédé, nous montrera dans ce genre des œuvres vigoureuses et charmantes.

Pour nous, M. Corot vient le premier. Lorsqu'au début de ce travail nous prenions des attitudes désolées pour dire que l'école française n'avait plus de jeunesse et de printemps, nous nous trompions : il y a un artiste encore qui a conservé l'enivrante poésie de la vingtième année, la virginité de l'impression subie, la fraîcheur matinale de l'âme à son premier éveil : c'est M. Corot. En même temps qu'un talent de plus en plus mûr et achevé, l'*Étude à Ville-d'Avray* montre cette franchise d'accent, cette largeur d'aspect, cette douceur de lumière, cette intimité pénétrante qui ne se révèlent qu'aux artistes jeunes, aux âmes candides. Et c'est pourtant bien peu de chose. A droite, la perspective fuyante de quelques humbles maisons; à gauche, un rideau d'arbres aux feuillages délicatement emmêlés; au milieu, sur un chemin montant et inégalement semé de touffes d'herbes, une petite figure, une vieille femme se détachant en vigueur sur les terrains clairs. Tout cela est rhythmé si justement, tout cela est d'une observation si savante à la fois et si spontanée, que pour peu qu'on isole cette étude des tableaux qui l'environnent, on croit voir la campagne elle-même et en respirer l'air attiédi. La *Vue prise à Méry*, *le Soleil levant*, ne sont pas des pages moins exquises dans leur limpidité et dans leur charme poétique. Je sais, la nature et Ruysdael me l'ont dit, que les arbres sont plus finement dessinés, que les branches et les feuilles ont des silhouettes plus précises; mais M. Corot voit les effets avant de voir les formes, ou plutôt il se contente d'indiquer les formes générales; il les note si justement que le spectateur peut à son aise reconstituer par la pensée le détail omis et combler les lacunes d'une exécution sommaire. Les tableaux de M. Corot sont faits pour ceux qui ont beaucoup étudié la nature; ils demeurent parfois à l'état de notes rapides, mais ils suffisent à ceux qui savent, et comme la campagne elle-même, qui n'est pas toujours régulièrement composée et qui de-

meure pourtant séduisante, ils sont des acheminements à la rêverie. Dans les peintures que M. Corot expose cette année, le dernier degré du charme est atteint. Tirons-en, s'il se peut, non-seulement une joie, mais une leçon. M. Corot a soixante-six ans; à l'âge où tant d'autres se reposent, il se croit obligé de travailler comme un débutant : il fait encore des études d'après nature ; déjà si savant, il comprend que la grande enchanteresse a constamment quelque chose à enseigner, et il cherche à apprendre toujours. Et cependant beaucoup ont passé pour des maîtres qui n'en savaient pas autant que ce naïf écolier !

M. Théodore Rousseau a peut-être mis moins de sérénité dans son œuvre, mais il n'a eu ni moins de persistance ni moins d'inspiration. Il a voulu chanter l'une après l'autre toutes les strophes du grand poëme de la nature; varié et nouveau comme son modèle, il en a traduit tous les aspects, il a su dégager toutes les impressions qu'elle recèle. *La Mare sous les chênes*, *la Clairière dans la haute futaie*, sont deux pages de plus détachées du livre éternel où M. Rousseau nous invite à lire avec lui. Dans le premier de ces tableaux, qui n'est pas celui que nous préférons, de grands chênes couvrent de leur ombre un étang à l'eau dormante, au bord duquel se repose un voyageur; ces arbres encadrent un paysage lointain baigné d'une lumière blonde : aux premiers plans tout est vigueur plantureuse et vie luxuriante, au fond tout est douceur et gaieté. Bien que ce tableau soit robuste et charmant, nous sommes touché davantage de *la Clairière dans la haute futaie*. Ici les arbres n'occupent que le second plan : sur le devant, sont des terrains garnis de gazons vigoureux et coupés par un chemin d'un ton plus clair, sur lequel on voit s'avancer une petite charrette traînée par un cheval blanc et conduite par une femme qui porte un vêtement bleu. La charrette, le cheval et la route où ils cheminent sont frappés d'un léger rayon de soleil, tout le reste est enveloppé d'une lumière plus froide et plus tranquille. Et quelle vitalité exubérante éclate dans ce petit paysage! les herbes vertes des premiers plans, les arbres du fond, tout exhale une fraîcheur saine et féconde. L'exécution est admirable dans ce tableau, qui reste à la hauteur des meilleures productions du maître.

Dans *la Mare sous les chênes*, dont nous parlions tout à l'heure, le faire est un peu monotone et caractérise plus exactement la seconde ou la troisième manière de M. Rousseau, qui, pour exprimer le feuillage des arbres, emploie aujourd'hui une multitude de petites touches distinctes. Ce système ne saurait sans doute être condamné absolument, mais il ne paraît cependant pas devoir suffire pour rendre l'effet des masses et modeler les plans successifs. Lorsque M. Rousseau se pro-

mène dans la forêt de Fontainebleau, il est, par-dessus toute chose, frappé de l'unité d'aspect que présentent les scènes de la nature ; mais cette unité merveilleuse n'est que le résultat de la synthèse de mille détails différents ou du moins individuels harmonisés par la lumière et ramenés à la même loi : peut-être, pour rendre cette diversité d'éléments qui se fondent dans l'unité générale, faudrait-il une exécution plus variée, moins de ces touches pointillées et trop pareilles ; mais nous n'avons ni le courage ni le droit de discuter ces belles questions avec un maître qui a fait des jeux du rayon et de l'ombre, de la forme et de la couleur, l'étude de toute sa vie. Malgré la monotonie des détails qu'il accumule dans ses feuillages, M. Rousseau reste vrai, il rend avec une parfaite unité la surabondance de la vie, l'humide fraîcheur des terrains, la silencieuse énergie de la séve montante, et tour à tour inquiet, tranquille, lyrique, il répand sur ses moindres études une poésie qui est celle de la nature elle-même.

L'exposition de M. Daubigny est d'autant plus intéressante qu'elle est plus variée. *Les Bords de l'Oise à Auvers* et *le Matin* rentrent dans sa manière habituelle. Ce sont des paysages modérés, pleins de tendres verdures, baignés de vapeurs d'un gris fin, tels que ceux qu'on peut voir dans les environs de Paris. M. Daubigny excelle dans ces représentations d'une nature adoucie et sans grandeur, sinon sans charme. Il a fait un effort plus hardi dans *la Vendange,* peinture originale dans laquelle il a ajouté à ce que la réalité lui a montré une puissance, une énergie qu'il a trouvées dans son imagination. Plus de fraîches prairies au bord de l'eau, plus de tendres horizons fermés par un rideau de peupliers. Octobre a revêtu les côteaux des chaudes nuances de l'automne ; les premières pluies en détrempant les terrains les ont accentués de notes vigoureuses ; les vignes semées aux flancs du côteau mêlent aux quelques feuilles vertes qui leur restent encore les tons rouillés du pampre rougissant ; d'alertes vendangeuses cueillent les raisins humides, et un paysan entasse la récolte sur une charrette attelée de grands bœufs endormis ; des collines, d'une forme heureuse et grande, ferment au loin l'horizon, et les rayons du soleil glissant entre les nuages éclairent cette scène d'une lumière qui a déjà toutes les mélancolies de la belle saison qui s'en va. M. Daubigny a montré dans ce tableau une admirable puissance d'exécution : jamais peut-être son pinceau n'a eu plus de liberté, de vigueur et de bravoure.

A la suite des trois maîtres dont nous venons d'examiner les œuvres, se pressent une foule d'artistes, talents sincères, mains savantes, qui exploitent au gré de leur caprice l'immense domaine de la nature. Les uns

en comprennent l'austérité et la poésie, les autres se contentent de reproduire la réalité dans son attitude de tous les jours. Un peintre à qui les côteaux de Bougival et les bords de la Seine ont longtemps suffi, M. Français, a été pris cette fois d'une ambition plus haute. Il a entendu madame Viardot dans *Orphée*, et la mélodie étant le chemin du rêve, il a créé dans son esprit et dans son cœur un paysage digne d'encadrer une des scènes du poëme de Gluck. Le croissant de la lune brille dans le ciel nocturne : debout au pied d'un arbre, Orphée a laissé tomber sa lyre inutile, et il pleure son amante perdue, tandis qu'on voit au fond des bosquets silencieux s'avancer la blanche théorie des jeunes filles qui vont déposer des fleurs sur le tombeau d'Eurydice. M. Français a mis dans cette page attendrie un grand sentiment poétique, en même temps qu'il a fait paraître beaucoup de goût dans la composition de son paysage, dans le choix des formes et des effets; les arbres sont beaux dans leurs silhouettes élancées, les masses s'équilibrent savamment, et, sous le doux rayon de la lune aux pâleurs argentées, l'ensemble exhale un parfum virgilien.

Un paysage très-agréable aussi est celui de M. Ranvier, les *Baigneuses*. Le site, vrai, mais bien choisi, s'enveloppe d'une vapeur transparente; les verdures se couvrent d'un voile gris comme dans un Corot, et trois jeunes femmes nues détachent au milieu de ces tons fins les élégances de leurs formes, vaguement empruntées au style de la renaissance. M. Ranvier a très-bien saisi le rapport harmonieux qui doit exister entre les tons des chairs et les valeurs du paysage, et ici encore l'étude de M. Corot ne lui a pas été inutile.

M. Paul Huet doit aussi être rangé parmi les poëtes en ce sens que, prenant pour thème un motif fourni par la nature, il l'amplifie, l'exagère et l'exhausse au niveau de son caprice ou de sa passion. La *Falaise de Houlgatt*, avec son ciel tourmenté et ses vagues écumantes, est d'un effet très-émouvant; dans les autres tableaux de M. Paul Huet, l'exécution laisse peut-être un peu à désirer, mais il y a toujours chez le laborieux artiste une recherche heureuse de la couleur et du drame; ce n'est pas sans profit que M. Paul Huet a été mêlé aux grandes batailles romantiques; il a gardé la flamme sacrée, et il est presque le seul qui se souvienne aujourd'hui des enseignements de Constable et des paysagistes anglais.

Un artiste assidu aux expositions de l'Académie royale de Londres, M. S. R. Percy, nous a envoyé une *Vue prise sur les bords de la Tamise, après un orage*. Ce tableau, qui n'est pas absolument nouveau, il est daté de 1850, montre assez bien le chemin parcouru par l'école anglaise depuis la mort des initiateurs qui la guidèrent jusqu'en 1830, et



ORPHÉE,

Paysage de M. Français.

qui, on le sait, n'ont pas été remplacés. C'est une vaste toile, arrangée un peu à la façon d'un décor, peinte avec beaucoup d'adresse, d'esprit et de soin, mais en réalité médiocrement naïve. M. Percy semble donc se rattacher, non à la manière de Constable, si coloré toujours, non à celle de Turner, si fantasque et si nouveau dans ses lumières, mais à la méthode infiniment moins émouvante et d'ailleurs un peu artificielle de John Linnell et de Creswick. Les paysagistes anglais — la dernière exposition de Londres l'a montré avec évidence — se reposent depuis quelques années, alors que nous marchons toujours. Mais nous sommes heureux que M. Percy ait aujourd'hui déserté Trafalgar-Square pour les Champs-Élysées, et nous verrions avec joie que quelques-uns de ses camarades de l'autre côté du détroit voulussent bien suivre son exemple.

Le jury, on le sait, a été sévère pour les paysagistes; il a choisi, parfois d'une manière un peu hasardeuse, parmi les peintures qui lui ont été présentées, et c'est ainsi qu'il a scindé l'exposition de M. Blin. Les deux tableaux qui figurent dans les salles privilégiées, la *Plage en Bretagne* et le *Souvenir de la Creuse*, ne modifient en rien l'excellente idée qu'on a pu se faire du talent de M. Blin d'après ses œuvres antérieures; ce sont de grandes perspectives horizontales, d'un effet très-justement observé, d'un sentiment mélancolique, d'une parfaite unité de lumière, où le spectateur frivole ne trouvera pour distraire son regard d'autres habitants que des bandes d'oiseaux tourbillonnant dans un ciel triste. Quant à nous, qui ne tenons pas outre mesure à être amusé, le choix de pareils motifs n'a rien qui nous blesse; mais, d'après les bruits qui nous arrivent, il se pourrait faire que les amateurs finissent par trouver ce genre un peu monotone.

Plus heureux que M. Blin, M. Nazon a pu faire entrer ses trois tableaux au Salon. Voilà des années que nous suivons ce paysagiste, dont le talent s'est déjà modifié plusieurs fois, mais qui a toujours étudié de près la nature et sa physionomie changeante. Les trois paysages qu'il expose montrent un esprit en quête des effets inédits; nous aimons beaucoup les *Bords de l'Aveyron*, où l'on voit, sous la lumière attiédie d'une soirée d'automne, miroiter l'eau dormante de la rivière entre les berges vertes qui l'encaissent; l'effet est plus nouveau encore dans les *Gorges de Larzac*, paysage d'hiver où le soleil attristé laisse filtrer ses rayons sur des rochers aux formes abruptes, dont les profils, curieusement réels, ressemblent aux ruines d'un château géant; la lumière est très-vraie dans ce paysage, et elle a cependant ce rayonnement un peu chimérique qui, aux longs jours de la saison froide, est comme l'ironie du soleil.

Nous signalerons aussi, parmi les pages les plus colorées et les plus

vivantes du Salon, les vues du Dauphiné, de M. Appian, qui, influencé d'abord par M. Daubigny, prend un accent de plus en plus personnel. Nous avons d'ailleurs retrouvé à leur rang tous les fidèles amants de la campagne : M. Eugène Lavieille, sérieux et sobre; MM. Chaigneau, Lambinet, Jacque, qui cependant s'éteint un peu dans le gris; les deux frères César et Xavier de Cock, qui s'endorment au milieu de leurs prairies flamandes; M. Aiguier, si lumineux dans ses peintures de la Méditerranée; et M. Harpignies, qui, comme M. Blin, a eu le don de déplaire au jury par des raisons qui nous échappent. Auprès de ces paysagistes rompus à toutes les difficultés de leur art, on peut signaler des noms plus nouveaux : et d'abord M. Daubigny fils, qui, dans un sentiment presque pareil à celui de son père, a peint comme lui les bords de l'Oise; M. Defaux, qui est élève de M. Corot, et qui le prouve par une grande recherche de l'unité; M. Émile Breton, le frère du peintre de Courrières; M. Camille Bernier, qui a été séduit par l'aspect désolé des côtes du Finistère, et qui, dans la *Baie de Penhir*, a si bien compris la rude architecture des rochers dont il a su faire contraster les formes capricieuses avec la régularité des grandes lignes de l'horizon. Nous devons signaler aussi le début de M. de Groiseilliez, qui n'expose, à vrai dire, que des études, mais des études d'un ton très-juste, d'une exécution large et vive.

Vient ensuite le groupe des voyageurs, de ceux-là qui, arrivant de loin, ont le droit de mentir un peu. Les peintures orientales de M. Ziem sont plus que jamais chatoyantes; mais l'excès est évident dans ces gaietés lumineuses, car voilà que les lignes commencent à flamboyer comme les couleurs, et que les architectures enivrées deviennent inquiétantes pour la sécurité publique. Se peut-il que la police soit si mal faite à Constantinople, et qu'on laisse les maisons mal étayées menacer à ce point les passants inoffensifs?

M. Fabius Brest a aussi voyagé au pays du Turc, et il en a rapporté des vues du Bosphore et de l'Asie Mineure, traitées d'un pinceau spirituel et léger; M. Charles de Tournemine, non moins épris de la lumière, réunit au bord des lacs d'Égypte les ibis et les flamands aux ailes roses; MM. Dauzats et Mouchot nous racontent les merveilles du Caire; M. Berchère, qui a visité l'isthme de Suez, et qui vient d'en publier la description dans un livre intéressant, complète par le pinceau ce que sa plume n'a pu qu'indiquer. Mais le véritable orientaliste cette année, c'est M. Pasini : après s'être attardé quelque temps dans la fantaisie pittoresque, il devient tout à fait sérieux. Le *Mont Sinaï* est une peinture excellente, pleine de caractère et presque de grandeur; excellent aussi est son tableau des *Cavaliers persans ramenant des prisonniers*, vaste

perspective où, sur les sables incendiés par le soleil, se détache le groupe coloré de la caravane en marche.

Les peintres d'animaux sont proches parents des paysagistes, mais ils ne nous montrent cette année rien de bien significatif. M. Jadin est absent et nul ne le remplace. Nous avons cependant de M. Brendel une de ces bergeries où il groupe avec tant de vérité les brebis bêlantes et les béliers aux cornes recourbées. M. Brendel s'est amusé aussi à peindre les *Moutons de Panurge* sautant à l'envi dans la mer et nageant de leur mieux le long du bateau. Le public paraît prendre plaisir à contempler cette scène qui, parfaite chez Rabelais, semble un peu triste chez M. Brendel. Comment l'idée de noyer de pauvres moutons peut-elle venir à un berger comme lui?... M. Philippe Rousseau montre aussi trop de gaieté. Il est vrai qu'il peint des singes, animaux qui, après tout, ne sont guère plus intéressants que l'homme et qui méritent toutes les mésaventures. La *Recherche de l'absolu*, très-applaudie des jeunes Anglaises à la dernière exposition de Londres, nous raconte le cas fâcheux d'un singe alchimiste qui, occupé du grand œuvre, voit éclater avec fracas la cornue chauffée à outrance; c'est une singerie spirituelle, mais nous croyons que le pinceau de l'artiste s'amollit un peu. M. Joseph Stevens, bon peintre toujours, fait quelque abus de noir. M. Verlat a de l'esprit, mais il oublie trop qu'il est né à Anvers, sa peinture s'amincit et se rapetisse; M. Palizzi reste fidèle aux ânes, et, plus tendre pour eux que M. Brendel pour ses moutons, il n'a pas le courage de rire de ses patients modèles. Enfin on peut, sans trop s'écarter du groupe d'artistes qui nous occupe, regarder comme un peintre d'animaux un nouveau venu que Saint-Pétersbourg nous envoie, M. Swertchkow; il a peint avec largeur, avec un vif sentiment local, diverses scènes de son pays, notamment la *Station de chevaux de poste* et le *Retour de la chasse à l'ours*. Les sujets traités par M. Swertchkow fourniraient des illustrations charmantes au récit du voyage de Théophile Gautier en Russie.

Il y a beaucoup de tableaux de fleurs au Salon; c'est un genre modéré, décent, et la mère en permet la culture à sa fille. De charmantes pensionnaires nous ont donc envoyé, comme à l'ordinaire, de frais bouquets de lilas rattachés par un ruban bleu, et des pavots, et des pivoines, et des roses. Le Salon est un jardin : les fleurs, les fleurs artificielles surtout, y poussent avec une facilité merveilleuse. Mais ne nous arrêtons que devant les œuvres sérieuses. Les productions de l'école de Lyon, notamment celles de MM. Perrachon et Jean Reignier, méritent toujours l'attention de la critique; toutefois, c'est M. Chabal-Dussurgey qui, à notre sens, demeure le maître du genre. Il sait que la fleur est vivante,

et il le montre bien dans son charmant tableau, *le Printemps*, dont nos lecteurs trouveront la gravure à la fin de notre article. M. Chabal-Dussurgey dessine avec l'exacte patience d'un botaniste, il peint avec la liberté et la souplesse d'un artiste qui sait tous les secrets de l'art décoratif. Alors même qu'il fait de la peinture à l'huile, il conserve quelque chose des vives allures de la gouache; tout dans sa fraîche guirlande semble fait du premier coup, sans effort et presque sans étude, parce que l'auteur connaît son sujet comme un amoureux sa maîtresse, et qu'il sait la fleur dans sa forme, dans son coloris et pour ainsi dire dans son parfum.

Dans le genre que les Anglais appellent *still-life*, et que les Français nomment « nature morte », au grand regret de M. Bürger, qui ne veut pas qu'on confonde l'immobilité avec la mort, nous n'aurons guère à citer, après les fruits, les légumes, les huîtres de M. Eugène Villain, et *la Dîme* de M. Monginot, que les deux tableaux, de plus en plus surprenants, de M. Blaise Desgoffe : le premier représente un vase de cristal de roche, des émaux et d'autres objets tirés des collections du Louvre; le second, qui appartient à M. Boitelle et qui peut-être vaut mieux encore, réunit des coupes en onyx et en agate, un fragment d'étoffe de soie lamée d'or et un petit buste de Diane en ivoire, dont la coloration inégalement jaunie et les lumières luisantes atteignent le dernier degré de l'illusion. Si la patience s'identifie avec le génie, M. Desgoffe est un grand peintre. Pour nous, tout en admirant comme il convient ces délicates merveilles d'une volonté si persistante, nous sommes plus touchés d'un autre petit tableau, qui est dû à M. Steinheil, et qui représente des giroflées dans une potiche de faïence, à décor bleu sur fond blanc : ce vase est posé sur une table recouverte d'un tapis chamarré de couleurs diverses. Le tableau de M. Steinheil est grand comme la main; mais il est peint largement, finement, et à la manière des meilleurs Hollandais du XVII[e] siècle. M. Steinheil est vraiment un artiste singulier et bien capable. Depuis le jour où il exposait, au Salon de 1847, son charmant tableau, *la Mère*, il a prouvé l'habileté de son pinceau toutes les fois que, laissant pour un instant ses travaux d'archéologue, il a bien voulu peindre des scènes de genre et des sujets familiers. Nul mieux que lui ne réussirait dans la peinture, et il s'obstine à n'en faire jamais.

V.

L'École française a constamment montré de l'esprit et de la grâce dans ces départements secondaires de l'art où règnent les aquarellistes, les

peintres de miniature et de pastel. Nous sommes convaincus qu'avant qu'il soit longtemps, et alors que beaucoup de toiles gigantesques dormiront oubliées dans les églises ou dans les musées de province, les amateurs délicats rechercheront avec passion les productions de nos artistes dans ces genres trop dédaignés.

Pour commencer par les aquarelles, nous ne voyons pas ce qui manque à celles de M. Eugène Lami pour être des œuvres charmantes. *L'Enfant prodigue, les Prisonniers,* et surtout *le Carnaval de Venise,* sont traités avec une liberté de pinceau, un scintillement de couleurs et de lumières, qui leur donnent beaucoup de montant et de relief : ce sont des bouquets, si l'on veut, mais des bouquets qui ont de l'esprit. L'aquarelle sait aussi, sous la main de nos artistes, se prêter à des œuvres d'un caractère plus grave. M. Tourny, qui a conservé le culte des grandes choses, a reproduit, en les réduisant, deux des cartons de Hampton-Court, *la Pêche miraculeuse* et *Saint-Pierre guérissant le paralytique.* Ce sont là de nobles pages et bien dignes d'un musée. Si nos souvenirs sont exacts, et ils le sont certainement, car si nous avions pu oublier les chefs-d'œuvre de Raphaël, nous ne serions pas digne d'écrire dans *la Gazette des Beaux-Arts,* M. Tourny a rajeuni quelque peu les teintes à demi effacées des originaux, et il a donné plus de vigueur aux colorations. Il a toutefois conservé à merveille l'harmonie de ses beaux modèles et leur frappant caractère. Si jamais, donnant suite à une idée souvent émise, l'administration consentait à créer un musée des copies, les aquarelles de M. Tourny y occuperaient dignement leur place. Nous y voudrions voir aussi les gouaches de M. Gaillard, un des plus intelligents élèves de l'école de Rome, qui a rapporté de son voyage d'intéressants *fac-simile* des peintures de Pompéi. M. Gaillard a l'esprit de ne pas tenter des restitutions impossibles ; ainsi qu'on le peut voir dans *l'Éducation d'Achille,* il donne les originaux tels qu'ils sont ; il respecte les nobles cicatrices et jusqu'aux fissures de la muraille, et, ce qui est plus précieux encore, il apporte à ce pieux travail une grande justesse de couleurs et de contours.

M. Victor Pollet se maintient au premier rang parmi nos aquarellistes. Nul n'a plus que lui la religion de la forme exacte et le culte du dessin choisi. Ses deux portraits de femmes, conçus dans une gamme sobre, sont sérieux et charmants. M. Pollet a résolu ce difficile problème qui consiste à concilier la grâce moderne avec les exigences de l'art pur.

Dans un genre moins élevé, nous devons citer les vigoureux paysages américains de M. Karl Bodmer, aussi habile à se servir du pinceau de l'aquarelliste que du crayon du lithographe, et aussi *l'Enlèvement d'Europe,* que M. Clément Garnier a exécuté à la gouache, d'après une com-

position de Pierre. Ce n'est qu'un éventail, sans doute, et ce n'est pas en peignant des éventails qu'on devient célèbre; mais M. Garnier a de l'esprit, il sait tous les secrets de la gouache, et il tient gaiement sa place dans le groupe léger des coloristes roses.

Les pastellistes, cette année, n'ont pas fait merveille. Il faut citer cependant M. Haussoullier, qui expose un portrait d'enfant délicatement modelé; M. Eugène Giraud; Mlle Mélanie Paigné, dont les fleurs ont beaucoup d'éclat, et Mlle Delphine Bernard, qui, se souvenant dans son portrait de jeune fille des procédés de son maître, M. Maréchal, a su colorer de tons très-fins les carnations ambrées de son modèle.

Dans cet art si français de la miniature, il se forme peu de talents nouveaux. Beaucoup, qui passent pour y réussir, ont le tort de croire que parce qu'un portrait affecte les dimensions restreintes d'une tabatière ou d'une boîte à pastilles, il n'a pas besoin d'être dessiné. Il y a toujours au Salon des miniatures incorrectes ; mais cette fois toutes les bornes ont été franchies. Lorsque nos petits-enfants retrouveront plus tard les portraits de leurs grands-pères, ils s'étonneront d'avoir eu des ascendants d'une structure aussi chimérique. Et, je le répète, cette faute est, à des degrés divers, la faute de tous. M. de Pommayrac, qui est, dit-on, un des maîtres du genre, n'est pas exempt de tout reproche à cet égard : les bras nus des élégantes dont il a reproduit les traits sont d'un modelé bien aventureux. D'ailleurs, M. de Pommayrac fait trop bon marché du caractère individuel, et il a pris trop au sérieux le conseil charitable, mais dangereux, de Roger de Piles, qui prétend que, lorsque l'on peint les femmes, « il faut faire paroître dans un beau jour ce qu'elles ont de beautés, et tempérer par quelque industrie ce qu'elles ont de défauts. »

Les miniatures de Mme Isbert, sans être non plus d'un dessin bien rigoureux, montrent beaucoup d'esprit dans l'exécution : son portrait de Mme Quidant a surtout de la grâce et de la fantaisie. Charmantes aussi sont les petites têtes de Mlle Morin, qui, mêlant les procédés, s'est fait une manière très-personnelle, et qui modèle les chairs avec une délicatesse infinie.

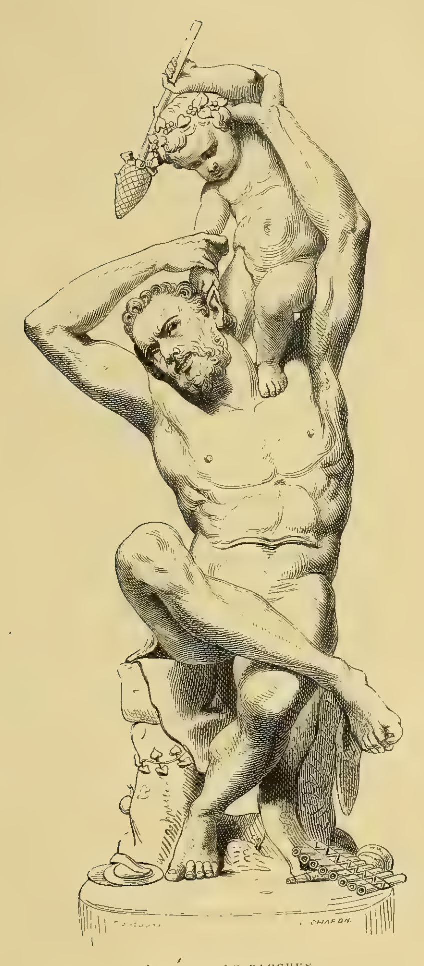
Les émaux de M. Lepec, qui a appris à dessiner sous M. Flandrin, et ceux encore de M. Grisée, sont finement colorés. Quant à M. Paul Balze, il a essayé de copier en émail *la Source* de son maître, M. Ingres; mais, peu fait aux trahisons de la couleur fondant sous l'action du feu, il a enluminé le corps de la jeune fille de tons lilas et vineux de la plus désagréable inexactitude.

Quelques-uns de nos dessinateurs habituels nous font défaut cette

année. M. Appian, dont les fusains ont toujours tant de saveur, n'a envoyé que des tableaux; M. Maxime Lalanne n'a pas trouvé grâce devant le jury; mais à leur place nous avons M. Bellel, M. A. Dubouché, et surtout M. Léon Gaucherel, qui, non content d'être un de nos meilleurs graveurs d'architecture, se révèle aujourd'hui comme un paysagiste plein de sentiment, en même temps qu'il est expert à tous les jeux du crayon noir. Nous avons aussi des dessins de graveurs, particulièrement d'un élève de Calamatta, M. Danse; les reproductions des deux portraits de Rembrandt, de Bruxelles, feraient encore bon effet dans le Musée des copies. Enfin, M. Bida nous reste fidèle. *Le Christ au milieu des docteurs* est un dessin où abondent les détails précieux; mais il y manque un peu de cette gravité dont de pareils sujets ne sauraient se passer : nous préférons les illustrations que M. Bida a commencées pour les œuvres d'Alfred de Musset, *Lorenzaccio* et *les Caprices de Marianne.* Il y a encore ici un peu de petitesse dans le faire; M. Bida, — nous lui avons bien des fois déjà adressé ce reproche, — a quelque chose du calligraphe; nous le voudrions plus emporté, plus lâché peut-être; il parviendrait à nous émouvoir davantage. Et en effet, à celui qui veut traduire Alfred de Musset, l'habileté du crayon ne saurait suffire; c'est le sentiment qui, dans un pareil travail, demeure la qualité première. Le Lorenzaccio du cher poëte n'est-il pas un fils de Shakspeare? La muse de Musset, que quelques-uns ont cru si enjouée, a dans son amer sourire toutes les mélancolies modernes, et qui donc, parmi ceux de notre génération, a pu lire, sans se sentir les yeux pleins de larmes, la dernière scène, le dernier mot du drame que M. Bida a voulu illustrer : « Je ne vous aime pas, Marianne; c'était Célio qui vous aimait! »

VI.

Si, dans les pages qui précèdent, nous étions parvenu à donner une exacte idée de l'exposition, le lecteur, sans avoir à attendre une conclusion définitive, saurait déjà que les œuvres de style sont infiniment rares dans les salles consacrées à la peinture et aux genres qui en dépendent, tandis que les œuvres spirituelles ou charmantes s'y rencontrent à chaque pas. Que si, maintenant, nous descendions au jardin où sont exposées les sculptures, nous pourrions, même en une rapide promenade, constater un résultat pareil, puisque, malgré quelques tentatives intéressantes, les deux arts sont au même degré indifférents aux conditions du



L'ENFANCE DE BACCHUS,

Groupe de M Perraud.

style héroïque. Il serait étrange, d'ailleurs, qu'il en fût autrement. Dans l'histoire de l'école française, Jean Goujon donne la main à Primatice, Coysevox parle la même langue que Lebrun, Pigalle marche avec Vanloo, et Roland avec Louis David. Quand un des deux arts faiblit, l'autre s'affaisse, et s'ils se relèvent, ils se relèvent ensemble. Aujourd'hui encore on trouverait parmi les sculpteurs grandis à l'Académie de Rome des artistes qui valent MM. Cabanel, Bouguereau, Barrias, Gustave Boulanger, qui entreront avec eux à l'Institut, mais qui, après tout, n'ont pas une originalité plus tranchée, ni un sentiment plus élevé des conditions de l'art éternel.

Une des œuvres les plus importantes du Salon de sculpture est *l'Enfance de Bacchus*, de M. J. Perraud. Le modèle en plâtre de ce groupe avait été exposé en 1857 : l'auteur nous en donne après six ans une édition définitive, ce qui prouve que la sculpture ne s'improvise pas, et que de pareils morceaux absorbent une grande part de la carrière d'un artiste. L'enfant, déjà robuste, qui sera le dieu des libres ivresses, joue avec un faune et malmène gaiement son rustique pédagogue ; celui-ci est assis, les jambes croisées, sur un tertre garni de lierres et de feuillages ; les bras élevés, il soutient le petit Bacchus, qui a grimpé sur ses épaules, et qui, violent dans ses jeux, tire en riant la longue oreille de son maître, charmé d'être ainsi torturé par le fils de Jupiter. On sent combien ce motif, peu sculptural au point de vue des lignes sévèrement rhythmées, pouvait offrir de ressources au patient ciseau d'un exécutant rompu à toutes les difficultés de son art. *L'Enfance de Bacchus* est l'œuvre d'un sculpteur qui connaît tous les secrets de la forme humaine, et qui excelle à l'exprimer, même dans les attitudes qui, comme celles qu'il a données à ses personnages, doivent mettre le plus en saillie les détails cachés de l'ossature intérieure. Le torse, les jambes, les épaules du faune, sont d'un superbe travail ; les chairs, quoique viriles et fermes, ont une morbidesse assouplie et bien vivante ; la tête est expressive ; le petit Bacchus est aussi plein de délicatesse et de force ; enfin l'œuvre fait éclater de toute part des détails réussis à merveille. Nous croyons toutefois que, dans la prochaine figure qu'il aura à tailler dans le marbre, M. Perraud devra se préoccuper davantage de la beauté de l'ensemble et de l'eurhythmie des lignes. M. Perraud est sculpteur, il n'est pas encore statuaire.

M. Carpeaux ne l'est pas davantage, bien qu'il soit singulièrement habile dans l'exécution. Son groupe de bronze, *Ugolin et ses enfants*, révèle un talent très-sûr, une volonté persistante ; mais, malgré l'immense effort tenté par l'artiste, l'œuvre n'est pas expressive, ou du moins

elle ne l'est pas autant qu'elle devrait l'être pour tous ceux qui savent la sinistre histoire racontée par Dante. Le geste de l'affamé portant ses doigts à ses lèvres arides n'est guère admissible en sculpture, il est plus bizarre que rationnel, et il n'explique pas clairement la situation du personnage. Sans doute M. Carpeaux peut invoquer le texte du poëte ; toutefois, décrire et sculpter, ce sont deux choses. Il y a de la séve pourtant dans la figure amaigrie d'Ugolin, comme dans celles de ses fils, languissants ou déjà tombés autour de lui. Mais toutes ces maigreurs, toutes ces agonies, n'est-ce pas là un de ces sujets qui se concilient plus aisément avec la description littéraire qu'avec les lois sévères de la beauté plastique? Si l'antique Laocoon est une si auguste image de la douleur, c'est que les serpents viennent de le surprendre, et que, sous leur étreinte récente, il n'a pas eu le temps de maigrir. Quoi que nous entreprenions, gardons-nous toujours de la laideur, c'est là la règle essentielle et la loi suprême.

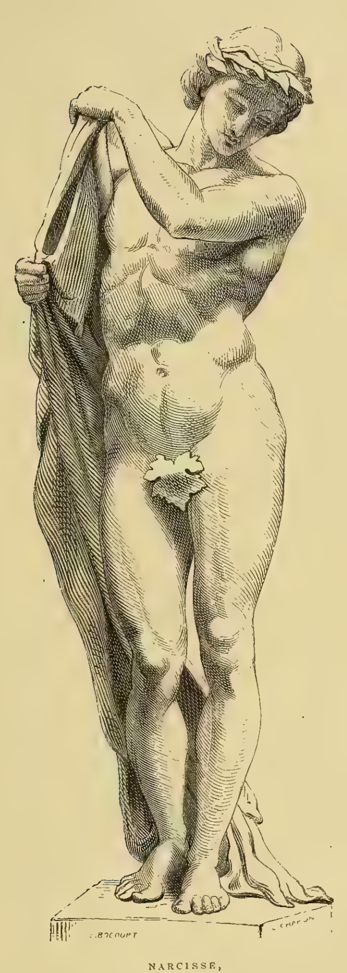
M. Carpeaux expose en outre une réplique en marbre de son éternel *Pêcheur napolitain*, statuette d'enfant qui, ayant trouvé un coquillage au bord de la mer, l'approche de son oreille pour en écouter les rumeurs confuses. C'est une jolie figurine, travaillée avec amour et d'une singulière délicatesse d'exécution; mais le but est presque dépassé, et M. Carpeaux a eu tort de vouloir en dire plus long que son maître Rude, qui, lui aussi, a fait un *Enfant à la tortue*, et qui, quoique admirablement attentif au travail du modelé, a su s'arrêter à temps. Quant au buste de Mme la princesse Mathilde, qui complète l'exposition de M. Carpeaux, il est largement et noblement conçu; le luxe des draperies qui l'entourent, à la manière de ceux de Coysevox et de Coustou, a quelque chose d'opulent et de princier. M. Carpeaux devrait faire le plus souvent possible de ces beaux portraits à la française.

L'exposition de sculpture nous a révélé le nom d'un nouveau venu, M. Paul Dubois, dont le talent, plein de jeunesse, s'est formé à Rome d'après les leçons des maîtres éternels. Les deux figures qu'il envoie sont en plâtre, et ce ne sont que des modèles dont l'exécution en marbre pourra modifier quelques détails; mais il y a, dans le *Saint Jean-Baptiste* et dans le *Narcisse*, un si excellent sentiment des belles lignes et un si grand goût, que la critique ne peut que saluer avec joie un aussi heureux début. Le petit saint Jean-Baptiste, debout, la main élevée, s'avance avec cette ardeur juvénile et inspirée qui convient aux précurseurs; la tête est poétique, la figure entière a du mouvement, de la sveltesse et je ne sais quelle élégante énergie. A cette figure, déjà si remarquable, nous préférons le *Narcisse*, qui est mieux conçu dans les conditions de la grande sculpture, et dont l'attitude est pleine de sérénité et de noblesse. Est-ce bien

le Narcisse mythologique dont on a tant abusé? Non, sans doute, et nous en félicitons M. Dubois, qui a rajeuni la vieille fable en généralisant le type. Sa figure est celle d'un jeune éphèbe qui, au sortir du bain, penche la tête par un mouvement plein de grâce, et semble moins occupé de regarder sa flottante image dans l'eau qui coule à ses pieds, que de suivre dans sa pensée le cours d'une vague rêverie. Prise dans son ensemble, la statue de M. Dubois déroule au regard une ligne harmonieuse et pure; point de saillie violente, point d'angle fâcheux, mais au contraire une série de formes et de courbes musicalement et logiquement engendrées les unes par les autres. Dans les détails du torse et de la hanche, nous avons remarqué quelques maigreurs, quelques pauvretés, mais elles sont à peine sensibles, et le marbre réparera aisément les rares défectuosités du plâtre. L'œuvre est d'ailleurs, nous ne saurions trop le redire, d'un sentiment des plus distingués; elle est venue d'un seul jet, et, sans reproduire l'antique, sans imiter la statuaire florentine, elle en a l'exquise saveur.

Heureux serions-nous si les sculpteurs de la jeune école voulaient entrer dans la voie que leur ouvre ce hardi début! Mais il en est plus d'un que la manière a déjà perdu. La *Primavera della vita*, de M. Maillet, est une longue figure de bronze doré et argenté qui a la prétention de représenter le printemps sous la forme d'une jeune fille nue tenant dans la main un nid tout plein de petits oiseaux. L'indigence de l'invention est ici en parfaite harmonie avec la mesquinerie du type : cette figure suffirait à peine à la décoration d'une pendule. La *Danaïde*, de M. Franceschi, est encore une sculpture de boudoir : les chairs sont délicatement assouplies; le marbre est travaillé à la manière de Canova, mais le mouvement des bras tenant l'amphore est tout à fait malheureux dans son parallélisme mathématique et incommode. Il y a un peu de manière aussi, mais beaucoup de talent, dans *l'Hypathie*, de M. Gaston-Guitton, jolie figure de femme qui, attachée à une colonne, se tord comme une Andromède de la Renaissance et fait saillir les élégances de son corps jeune et vivant. La délicatesse de l'exécution donne également quelque mérite à l'*Esclave*, de M. Fabbrucci, dont les origines italiennes s'accusent par le soin avec lequel il taille le marbre.

On sait en effet que les sculpteurs modernes de Milan, de Florence et de Rome sont arrivés, dans la mécanique de leur art, à des résultats surprenants. Le plus dur carrare s'assouplit sous leur ciseau, au point de donner au regard l'impression de la chair véritable, et d'exprimer la légèreté des cheveux, le grain des étoffes, le poli du métal. Toutes ces qualités, mais rien que ces qualités, se retrouvent dans le groupe sculpté



NARCISSE,

Statue de M. Paul Dubois.

par M. Vicenzo Véla. Ce groupe, offert à l'Impératrice par les dames milanaises, représente l'Italie délivrée remerciant la France. Nue jusqu'à la ceinture, et couronnée de tours comme l'antique Cybèle, la douce affranchie s'approche de la France qui la soutient, et toutes deux vont échanger le baiser fraternel. Nulle grandeur, nulle sévérité, on le devine, dans cet agréable morceau, qui est féminin de toutes les manières, et qui est fait pour être placé dans un salon, au milieu de toutes les élégances mondaines. On sait du reste que M. Véla est de première force dans les choses de l'exécution : son nouveau groupe est rempli de jolis détails, et la galanterie de son ciseau a donné à la France des bras jeunes et charmants; nous devons dire cependant que nous avons vu de M. Véla, à Turin et à Milan, des œuvres plus robustes et plus sérieuses.

M. Clesinger, qui est aussi un des premiers ouvriers du marbre, n'a exposé que deux figurines sans importance. *La Révélation* de M. Jaley, la *Psyché* de M. Aizelin, le groupe posthume d'*Héro et Léandre* de Georges Diebolt, ne sont pas non plus des œuvres d'un sentiment bien nouveau. Mais nous devons citer, parmi les modèles en plâtre qui ne pourront que gagner à être exécutés en marbre, *les Deux Pigeons* de M. Gumery, une statue de jeune fille effeuillant des fleurs, par M. Demesmay, l'*Homère* de M. Chevalier, et une charmante allégorie de *l'Hiver*, que M. Travaux, se souvenant d'un motif de Prud'hon, a chastement enveloppée de draperies aux plis élégants.

La *Bacchante* de M. Carrier-Belleuse est l'œuvre la plus importante que l'habile artiste nous ait encore montrée. Certes, la figure n'est pas conçue dans le goût académique, mais elle est d'un jet vigoureux et d'un vivant caractère. Déjà à demi enivrée, la belle fille se penche auprès d'un Hermès, et il faut que celui-ci soit de marbre pour résister au provoquant sourire de la suivante de Bacchus. L'attitude que M. Carrier a donnée à sa figure n'est peut-être pas tout à fait heureuse, en ce sens que le mouvement du corps rejeté en arrière efface un peu les rondeurs de la gorge et les rend trop grêles, tandis qu'il fait saillir les flancs et la partie inférieure du torse; mais si les lignes se compliquent, la multiplicité des plans donne à l'œuvre plus de couleur; l'exécution est d'ailleurs très-souple et très-résolue ; la tête rit bien, les bras sont charmants. On sait à quel point M. Carrier a le sentiment de la vie; il suffit, pour le bien connaître, d'avoir vu un de ces bustes en terre cuite qu'il improvise avec tant de bonne humeur. Celui de l'architecte Victor Viel réunit au mérite d'une ressemblance rigoureuse le brio d'une exécution libre et curieusement spirituelle.

Nous ne saurions omettre parmi les œuvres intéressantes une figure

en bronze, *le Printemps*, par M. Mathurin Moreau, l'auteur de *la Fileuse*, qui réussit si bien en 1859, non plus que *la Renaissance française* de M. Chatrousse, qui ne croit pas que la sculpture soit à jamais vouée à l'imitation de l'art antique, et qui, à l'heure où chacun les oublie, veut demeurer fidèle aux élégances du style national.

M. Michel Pascal n'est pas non plus de ceux qui vont chercher leurs inspirations du côté de la Grèce ou de Rome. Il n'a d'abord été qu'un sculpteur de genre, taillant avec beaucoup de sentiment dans le marbre de jolis groupes d'enfants ou quelquefois de petits moines d'un caractère naïf et charmant; mais, lorsque l'heure est venue de restaurer les cathédrales du moyen âge, et de leur restituer la décoration sculpturale que le temps ou les révolutions leur avaient enlevée, il s'est fait homme du XIIIe siècle, et il est devenu le plus convaincu, le plus savant de nos « tailleurs d'ymaiges. » Son bas-relief en pierre pour le retable de la chapelle de la Vierge à Notre-Dame trompera les archéologues de l'avenir. La statue de l'évêque de Périgueux, qui doit être placée sur son tombeau, est une œuvre plus personnelle : inspirée par l'étude de l'art religieux des temps lointains, elle tempère la rigidité traditionnelle par un sentiment attendri; les anges qui accompagnent la figure du prélat sont charmants, et le groupe est combiné de la manière la plus heureuse pour s'accorder avec l'architecture de l'église qui l'attend.

Et, maintenant, il reste à dire quelques mots des ouvrages exposés par un artiste, M. Préault, dont la personnalité s'affirme avec un caractère particulier au milieu des sculpteurs que nous venons de citer. M. Préault parle une langue inconnue à ses confrères, et peu intelligible au public. Il y a bien des raisons pour qu'il ne soit point entendu. Et, d'abord, la saison est passée des œuvres violentes et tumultueuses comme le *Meurtre d'Ibycus*, la *Parque* et l'*Hécube*. La génération nouvelle ne comprend plus ces sculptures déchaînées, et il serait peut-être difficile de lui expliquer comment ces productions ont eu jadis leur raison d'être. Rien n'est plus vrai cependant. A l'heure où les écoles commençaient leur grand combat, elles ne pouvaient mesurer exactement la valeur de leurs armes, et il était dans les conditions légitimes de la guerre d'exagérer les arguments, de répondre à l'excès de la régularité, telle que l'entendaient certains élèves de Cartellier et du baron Lemot, par les audaces extrêmes, et d'opposer l'esprit d'aventure à l'esprit d'immobilité, l'imagination exubérante à la froide raison, l'imprudence enivrée à la sagesse assoupie. M. Préault s'est singulièrement compromis dans cette lutte, et je n'hésite pas à dire qu'il y a été fort utile; mais il a eu le tort de ne pas vieillir, de ne pas s'assagir avec son temps. Il est resté l'homme

de 1833. Et ce n'est pas là la seule faute de M. Préault : il a cru, il croit encore sans doute que la sculpture doit se préoccuper du sentiment moderne ; il croit que le marbre et le bronze peuvent exprimer la douleur humaine. Il a évidemment raison ; mais comme tous les sculpteurs aujourd'hui se sont imaginé le contraire, M. Préault, entrant au Salon au milieu de toutes les mièvreries et de toutes les gaietés qui y paradent, fait l'effet d'un croque-mort apparaissant au milieu d'un bal masqué. Comment ses œuvres ne produiraient-elles pas une impression singulière sur tant d'adroits polisseurs de marbre qui n'ont jamais pensé que la sculpture pût exprimer un sentiment et contenir un sanglot?

Mais si ces considérations peuvent absoudre M. Préault, ou du moins l'expliquer à la foule ignorante de l'histoire de l'art depuis trente ans, il y a dans son œuvre des défauts qui la condamnent et que nous n'avons nullement le dessein de dissimuler. Nous acceptons la *Parque*, figure voilée et mystérieuse qui se courbe pour briser la tige d'une fleur, et qui est conçue dans les conditions d'un bas-relief funéraire ; nous comprenons encore *le Meurtre d'Ibycus*, malgré quelques bizarreries d'exécution ; mais l'*Hécube* nous semble inadmissible. Ici, M. Préault n'est pas seulement en dehors des données actuelles de l'art, le crime ne serait pas grand, mais il est en dehors des conditions éternelles de la sculpture, qui a sans doute tous les droits du monde, excepté pourtant celui de faire abstraction de l'humanité. Hécube peut se rouler sur le sol et se tordre dans les convulsions de la douleur, elle doit rester une femme, au risque d'atteindre la singularité au lieu de provoquer l'émotion. M. Préault, dont l'œuvre est évidemment plus combinée et plus calculée qu'on ne suppose, s'est trompé en ce point : il a torturé les lignes, exagéré des saillies, creusé des trous, allongé ou raccourci des membres en vue d'un certain effet de décoration et de couleur ; bref, il a traité la forme humaine comme un motif d'arabesque, il a sculpté une chose et non une personne, et, en s'éloignant aussi arbitrairement de la réalité et de la vie, il a passé à côté du drame, qui ne saurait être où l'homme n'est pas.

Le Salon se complète par quelques morceaux de statuaire décorative qu'on ne saurait apprécier justement qu'en les voyant érigés sur les places publiques qui les attendent. M. Mathurin Moreau, dont nous avons déjà parlé, a fait, avec le concours de l'habile M. Liénard, le modèle d'une fontaine monumentale. M. Bartholdi expose aussi une fontaine destinée à la ville de Colmar, et dont l'élément principal, ainsi qu'on le peut voir dans le dessin que nous publions, est la figure de l'amiral Bruat, debout sur un piédestal qu'environnent quatre statues couchées symbolisant les différentes parties du monde où le courageux marin a promené

sa vie errante. L'ensemble se compose bien, et cette fontaine fera bon effet quand elle sera mise en place et encadrée par les lignes architecturales des constructions voisines. On sait que M. Bartholdi a déjà exécuté avec talent le monument érigé à la mémoire de Martin Schoen dans la cour du Musée de Colmar.



FONTAINE, DESTINÉE A LA VILLE DE COLMAR,

Par M. Bartholdi.

Les bustes sont fort nombreux à l'Exposition, et quelques-uns sont remarquables ; mais, ici encore, l'adresse de l'exécution l'emporte de beaucoup sur la spontanéité du sentiment. MM. Iselin et Oliva se sont fait dans ce genre une réputation qui grandit chaque année; mais, malgré tout leur talent, ils sont l'un et l'autre sur le point de dépasser la mesure. M. Oliva surtout se montre trop préoccupé du costume: les broderies

de l'habit officiel, les ciselures des boutons, les plis de la chemise correctement empesée, les bouts flottants de la cravate de soie, il exprime tous ces détails avec un soin excessif et qui nous semble puéril. MM. Cavelier, Vital Dubray, Cabet, Vilain, habiles aussi dans le portrait, ne tombent



VASE, DE M. LÉON LECOINTE.

pas dans cet excès d'une pratique trop zélée. Les bustes signés du pseudonyme de Marcello sont conçus dans le goût du XVIe siècle, mais la mollesse de l'exécution trahit une main féminine. Nous aimons beaucoup le médaillon de bronze où M. Maindron, qui se souvient de David d'Angers, a réuni les profils charmants et fins de deux jeunes filles aux traits intel-

ligents. Quant aux effigies multicolores de M. Charles Cordier, elles attestent le plus mauvais goût, et, grâce à l'emploi brutal des marbres de diverses couleurs encadrant des faces blanches, elles terrifient le passant sans cependant arriver à l'effet d'illusion que produisent les figures de cire. M. Cordier reste au-dessous de Curtius. Pourquoi ne colore-t-il pas le visage de ses modèles? Il devrait avoir le courage de sa polychromie.

Parmi les sculpteurs d'animaux, on a remarqué M. Fremiet, qui a assis un *Cavalier gaulois* sur une monture trop moderne ; M. Fratin, l'auteur d'un grand *Cheval arabe*, et M. Mène, habitué à réussir, mais plus heureux encore qu'à l'ordinaire dans son joli groupe de cire, *Vainqueur du derby*.

M. Léon Lecointe est un orfévre ; mais, sculpteur aussi, il a modelé et jeté en bronze un vase dédié aux arts de la paix : nous le reproduisons ici. Le bas-relief qui court sur la panse du vase représente, sous leurs formes symboliques, les sciences, les arts, les lettres, le commerce, l'industrie; sur le pied se détachent les médaillons de Périclès, d'Auguste, de Léon X et de Louis XIV. L'œuvre n'a peut-être pas un caractère assez marqué, mais les détails sont heureux, et les profils se découpent avec élégance.

Cette visite à l'Exposition de sculpture montre bien quelles sont les tendances du temps. Sauf une ou deux exceptions que nous avons dû indiquer, les sculpteurs modernes vont volontiers aux choses du métier, aux habiletés du ciseau, au marbre amoureusement assoupli. Ils font du genre, de l'anecdote, des historiettes. Les uns ont de l'esprit, les autres sont galants, très-peu sont émus. Et, cependant, il doit rester quelque chose à dire : oui, nous en sommes convaincu, l'heure est venue de trouver un art plus vivant, moins attentif peut-être au rendu du détail, mais plus inquiet des grandes lignes, des attitudes viriles et des émotions éternelles. La sculpture devient véritablement trop aimable et trop charmante : elle a cessé de croire, elle a perdu l'habitude de penser. Des deux maîtres que nous avons vus mourir, l'école a suivi le moins grave : Pradier a des successeurs, David d'Angers n'en a pas.

VII.

L'Exposition n'est pas contenue tout entière dans les salles et dans le jardin que nous venons de parcourir. Les artistes dont nous avons jus-

qu'à présent examiné les œuvres sont considérés comme orthodoxes par le jury, qui doit s'y connaître ; il reste à voir les productions des hérétiques, de ceux qui se lamentent, comme dit l'Évangile, dans la géhenne du feu. Quant à nous, qui nous sentons pour les vaincus les sympathies les plus fraternelles, nous avons accepté avec la plus grande joie la décision impériale qui a prescrit à l'administration d'exposer les ouvrages refusés par le jury. Quoi qu'on puisse en penser et en dire, 1863 restera une date heureuse dans l'histoire de nos expositions. Qui sait s'il ne faudrait pas aujourd'hui, comme à l'heure où fut supprimée l'Académie de Saint-Luc, faire graver une seconde édition de la médaille qui portait la fameuse devise : *Libertas artibus restituta?*

Il est vrai que, cette fois, l'expérience n'est pas complétement concluante. Beaucoup d'artistes, usant du droit qui leur a été accordé, ont retiré leurs tableaux. Nous pensons qu'ils ont eu tort, et ils doivent aujourd'hui le reconnaître eux-mêmes, car, il n'était pas difficile de le prévoir, l'Exposition des réprouvés est aussi visitée que celle des élus, et, le talent parlant toujours plus haut que la médiocrité, les bonnes peintures exposées dans l'annexe échappent d'autant moins aux juges compétents qu'elles sont plus mal entourées. Ce n'est pas à dire que le Salon des refusés ne contienne beaucoup de choses folles, des pages tristement risibles et contraires aux lois les plus essentielles de l'art. Nous sommes tous d'accord sur ce point; mais il s'y rencontre aussi des œuvres honorables et sérieuses, et, franchement, ce n'est pas là que le jury aurait dû les placer.

La Femme en blanc de M. James Whistler est un morceau plein de saveur, et cette figure est à la fois très-goûtée et très-discutée dans le groupe, moins nombreux qu'on ne croit, des amoureux de la peinture. M. Whistler, on le sait, est un excellent graveur à l'eau-forte; les amateurs se disputent ses paysages de la Tamise et ses marines. Comme peintre, nous avons vu de lui, à la dernière exposition de l'Académie royale de Londres, des essais très-intéressants et dans lesquels le charme et la singularité sont unis de telle sorte qu'on ne saurait dire où l'un finit, où l'autre commence.

La Femme en blanc est aussi d'un aspect un peu singulier; mais il faut ignorer l'histoire de la peinture pour oser prétendre que M. Whistler est un excentrique, alors qu'il a, au contraire, des précédents et une tradition qu'il ne faudrait pas méconnaître, surtout en France. De quoi s'agit-il dans son tableau? D'une jeune dame qui, vêtue de blanc de pied en cap, se détache sur un rideau blanc : je ne sais si M. Whistler a lu la vie d'Oudry racontée par l'abbé Gougenot, mais il aurait pu y voir

que l'habile maître s'exerça bien des fois à grouper, comme dit l'historien, « des objets de différents blancs, » et qu'il exposa entre autres, au Salon de 1753, un assez grand tableau « représentant, sur un fond blanc, divers objets blancs, savoir : un canard blanc, une serviette damassée, de la porcelaine, une crème, une bougie, un chandelier d'argent et du papier. » Ces associations de nuances analogues étaient comprises de tout le monde il y a cent ans, et cette difficulté, qui embarrasserait aujourd'hui plus d'un maître, passait alors pour un jeu d'écolier : en cherchant un effet pareil, M. Whistler continue donc la tradition française, et ce n'était pas une raison pour refuser son tableau. Mais l'artiste américain a eu tort peut-être de semer de tons bleus le tapis sur lequel marche son charmant fantôme; il est là en dehors de son principe, et presque de son sujet, qui n'est pas autre chose que la symphonie du blanc. Ajoutons que la tête de la jeune femme est peinte d'un pinceau trop rugueux, et qu'elle n'est pas jolie; mais l'œuvre a un grand accent personnel. Il ne s'agit pas seulement, dans le tableau de M. Whistler, d'une association de tons qui peut-être ne séduira que les raffinés; la poésie y trouve aussi son compte. D'où vient cette blanche apparition? Que nous veut-elle avec ses cheveux dénoués, ses grands yeux noyés dans l'extase, son attitude alanguie et cette fleur sans pétales aux doigts de sa main pendante? Nul ne peut le dire : la vérité, c'est qu'il se dégage de l'œuvre de M. Whistler un charme étrange : pour nous, *la Femme en blanc* est le morceau capital du salon des hérétiques.

Parmi les ouvrages refusés, il en est plusieurs qui pourraient donner lieu à d'intéressantes discussions; mais nous avons mal pris nos mesures, et la place nous manque pour causer à notre aise avec des criminels aussi distingués que MM. Colin, Harpignies, Blin, Chintreuil, et bien d'autres encore. Disons seulement, puisque la chose est bonne à dire, que si l'auteur des *Basques jouant à la paume*, M. Gustave Colin, a manqué la moitié de son tableau, l'autre partie, celle qu'occupent la muraille lumineuse, les figures du fond, le ciel intense et bleu, constitue un excellent morceau de peinture. Il y a une recherche vraie de la poésie dans la grande composition de M. Briguiboul, *Vénus et Adonis*, un sentiment dramatique et un sinistre effet de couleur dans *la Femme adultère*, de M. Amand Gautier, une charmante finesse d'exécution dans la petite nature morte où un élève de M. Gigoux, M. Pipard, a réuni un verre de Bohême, un bouquet de violettes et un gant de femme. Nous louerons aussi les dessins de M. Saint-François, les fusains de M. Maxime Lalanne, et les paysages, imparfaits en quelques points, mais si remarquables d'ailleurs, de MM. Blin, Chintreuil et Harpignies, que nous avons

déjà nommés, ainsi que ceux de MM. Vollon, Jongkind, Alfred Charpentier, Auguin et Lapostolet, sans oublier M. Lansyer, dont nous aimons beaucoup le *Poste au bord de la mer*, excellente page pleine de largeur et d'unité.

La sculpture refusée ne présente pas un intérêt aussi vif : nous avons remarqué néanmoins *le Gladiateur*, du docteur Rimmel, et *le Génie du silence éternel*, sombre figure que M. Émile Hébert a modelée avec un grand sentiment, et qui ferait vraiment très-bien à la porte d'une nécropole.

En résumé, à côté de productions insignifiantes ou hardiment mauvaises, l'exposition des refusés montre une vingtaine d'œuvres qui figureraient avec honneur dans les salles privilégiées : nous en sommes très-fâché pour le jury, dont la constitution imparfaite paraît appeler une réforme. Mais ce n'est pas ici le lieu de traiter cette question. La *Gazette des Beaux-Arts* se réserve d'y revenir en temps utile : l'un de nous examinera alors quelles doivent être, pour le plus grand profit de l'art, les conditions et la périodicité des expositions; comment doivent être composés le jury d'admission et la commission des récompenses; quelle situation doit être faite aux artistes qui, en raison de leurs titres acquis, sont aujourd'hui rangés parmi les *exempts;* enfin, il conviendra de passer en revue, avec des idées et avec des chiffres, les divers problèmes que soulève la difficile organisation des Salons : peut-être sera-ce alors le moment de demander, pour les expositions de tableaux et de statues, un palais définitif où la lumière serait mieux ménagée, dont les dégagements seraient plus commodes, en un mot, un édifice vraiment approprié à sa destination. Les longs pèlerinages de l'art moderne doivent cesser enfin. Il a tour à tour essayé du Louvre, des Tuileries, du Palais-Royal, des Menus-Plaisirs, du vaste caravansérail des Champs-Élysées, et, en définitive, il a toujours été mal installé; on l'a logé en garni, comme un pauvre honteux, comme un étranger qui passe et qui s'en va. Cette situation n'est digne ni de notre pays, ni de notre temps. Le premier devoir d'un grand peuple, c'est de bâtir des temples pour ses dieux.

VIII.

Construisons donc le palais des expositions futures, mais soyons, s'il se peut, aussi sages que les abeilles, et, bien que la ruche ne soit pas encore commencée, songeons par avance au miel qu'elle doit contenir.

Rendons-nous dignes de la maison rêvée. Certes, par le nombre et la diversité des maîtres qui l'honorent, par la valeur des artistes qui composent le gros de l'armée, l'école française marche aujourd'hui à la tête de toutes les écoles européennes. Dans un Salon comme celui dont nous venons de rendre compte, il y a assez de talent pour défrayer vingt expositions intéressantes. Mais, si rassurant qu'il paraisse, ce spectacle ne saurait suffire à l'ambition d'un temps comme le nôtre, je veux dire d'un temps qui, connaissant et comprenant le passé mieux qu'on ne l'a jamais connu et compris, et devinant en outre l'avenir dans le présent, devrait, ce semble, formuler son génie dans un art deux fois inspiré.

Il est incontestable qu'aucune époque n'a, comme la nôtre, senti vivre dans les chefs-d'œuvre de l'antiquité la loi de la beauté éternelle; il est certain aussi qu'un monde d'idées nouvelles s'agite autour de nous, et que, dans le silence de nos nuits de travail, nous entendons distinctement des voix que nos pères n'ont point entendues. Nous devrions donc avoir à la fois la force mûrie que donne la notion de la tradition de jour en jour mieux connue, et la jeune inspiration qui appartient aux générations conquérantes. Mais sommes-nous ce que nous pourrions être? faisons-nous tout ce que nous devrions faire? Non, évidemment. Je ne sais par quelle lassitude prématurée ou par quelle défiance d'elle-même l'école moderne se diminue; elle court aux succès faciles, elle néglige le définitif pour l'à peu près, et, inquiète, affairée, elle n'a plus que des caprices d'une heure pour la Muse, qui ne lui accorde plus que des rendez-vous incomplets. Il ne faut certainement pas médire des amourettes; mais que sont-elles auprès de la passion véritable qui s'empare de l'âme, de l'esprit et des sens, et qui, jetant l'homme tout entier dans le grand combat de la vie, l'entraîne aux grandes victoires?... Les artistes d'à présent ne sont que de timides joueurs : ils ne hasardent presque jamais dans la bataille qu'une partie de leur talent et de leurs ressources, et ils s'étonnent de ne pas rencontrer sur leur chemin les glorieuses aubaines que remportaient jadis de haute lutte les maîtres qui donnaient à l'art tout leur temps, toute leur intelligence et tout leur cœur. Les grands artistes d'autrefois obéissaient, dit-on, à des convictions inspiratrices : n'avons-nous pas les nôtres, et la foi moderne n'a-t-elle pas aussi son énergie et sa puissance? Sans doute il se peut que quelques étoiles aient pâli à l'horizon; mais notre temps n'a-t-il pas vu des astres nouveaux surgir dans le ciel agrandi? L'âme humaine n'a perdu aucun de ses dons divins, et, plus sensible que jamais au merveilleux spectacle des choses, elle devrait exprimer davantage. Que les

artistes, attentifs aux bruits vagues qui s'élèvent de toutes parts, donnent donc une forme à nos rêves; qu'ils redeviennent, comme ils l'ont été jadis, les traducteurs inspirés de l'idée universelle, et aussi ses hérauts et ses guides. Il serait vraiment trop douloureux que, dans la symphonie que chantent aujourd'hui la poésie, la science et toutes les voix de l'esprit, l'art ne fît pas résonner à son tour sa note ardente et fière.

PAUL MANTZ.



VÉLASQUEZ A MADRID



u mois de septembre dernier, nous allions en Espagne, M. Paul de Saint-Victor et moi, pour y voir le seul grand musée de l'Europe que nous n'eussions pas encore vu, le Musée de Madrid. A vrai dire, c'était Vélasquez qui nous attirait là presque à lui seul, car les autres peintres espagnols nous étaient suffisamment connus. On peut s'en faire une juste idée sans entreprendre le voyage; mais Vélasquez, nous le pensions du moins, ne pouvait être jugé que chez lui.

A peine a-t-on quitté les provinces basques et mis le pied sur le sol de la Vieille-Castille, que l'on se sent dans la contrée qu'habitent les modèles de Vélasquez. Le paysage est nu, brûlé et désert comme celui qui fait le fond de presque tous ses tableaux. L'arbuste y est une rareté; l'homme y est une exception. Quelques masures apparaissent de temps à autre, devant lesquelles on ne voit personne et qui semblent augmenter encore la solitude de ces provinces. Il faut aimer la peinture d'un amour robuste pour faire en un tel pays dix-huit lieues de route dans une diligence qui bondit sur des chemins affreux. Il est vrai qu'on y est emporté par douze mules, ivres de vitesse, pourchassées par trois ou quatre postillons, ivres de fureur, qui courent à pied aussi vite qu'elles, en les accablant de coups, de cris, d'exhortations, de caresses et d'injures. Ainsi cahotés à plusieurs reprises entre deux tronçons de chemin de fer, nous arrivâmes à Madrid excédés de fatigue, dévorés de poussière, moulus, fourbus et courbatus... Une heure après, cependant, nous étions au Musée.

La joie que nous éprouvions de toucher au terme de nos désirs était légèrement troublée, chez moi, par un sentiment secret d'inquiétude. Ayant écrit dans l'*Histoire des Peintres* la vie de Vélasquez, je craignais de ne l'avoir pas apprécié à sa valeur. J'avais bien vu, avant de composer sa

biographie, de superbes morceaux de sa main à Bruxelles, dans la galerie du prince d'Orange; à Londres, dans le *National Gallery* et chez lord Ashburton; à Paris, enfin, dans le Musée espagnol du Louvre; mais je ne connaissais que par la lithographie ou par la gravure les grands portraits équestres de Philippe IV et du comte-duc d'Olivarès, le tableau des *Lances*, les Fileuses (*las Hilanderas*), et cette autre fameuse peinture qu'on appelle *las Meninas*. Aussi, en me dirigeant vers la salle consacrée aux chefs-d'œuvre, et qui est à Madrid ce que sont à Florence la Tribune, et au Louvre le Salon carré, je ressentais une double émotion, étant ravi de ce que j'allais contempler des merveilles, et tremblant d'en avoir peut-être mal parlé.

Au premier abord, Vélasquez n'étonne point: c'est la nature même. Aucune surprise ni pour l'esprit ni pour le regard, aucun parti frappant de lumière et d'ombre, aucun effet. Tout se modèle en plein air sans sacrifice apparent, sans artifice, sans repoussoir. Il ne semble pas que le peintre ait choisi tel fond pour faire valoir sa figure, ni qu'il ait rien changé à ce qu'il voyait. Les clairs se détachent sur les clairs; des couleurs blondes s'enlèvent sur un ciel argenté; l'art est absent ou plutôt il est si bien dissimulé qu'on n'en soupçonnerait pas la présence. « Le plus grand art est de cacher l'art, » disait Diderot. Vélasquez est arrivé à cet art suprême; mais il n'y est pas arrivé, il faut le dire, dans tous ses ouvrages.

Le premier qui se présente est le portrait équestre du comte-duc d'Olivarès. Il est monté sur un cheval andalou de la plus belle race, qui, vu de croupe, se précipite au combat et s'enfonce dans la toile, où l'on aperçoit le commencement d'une mêlée et la fumée du canon. Se retournant vers le spectateur, il fait le geste du commandement, non pas comme un général à la parade, mais comme un chef qui paye de sa personne et qui sera un des premiers au feu. Mais de même que le héros se bat simplement, franchement, d'un élan naturel et sans emphase, de même l'artiste le peint sans déclamation, pour ainsi dire, sans recourir à l'éloquence du clair-obscur, aux coups de théâtre du pinceau. Bien au contraire, la figure ne se détache pas suffisamment sur le fond, et cela par l'abus d'une qualité supérieure, qui est le talent de mettre clair sur clair. Et ici doit trouver place une observation qui s'applique à presque tous les ouvrages de Vélasquez : je veux parler de l'équivalence de ses tons. Toutes les fois qu'il traite un sujet en plein air, il a, comme Téniers, l'art extraordinaire d'obtenir un suffisant relief sans opposer les tons sombres aux tons lumineux et en jetant ses figures dans la lumière diffuse. Les objets se distinguent alors par la nuance du ton, plutôt que par la différence des valeurs. Nos lecteurs n'ignorent pas qu'on entend par le

mot *valeur,* en peinture, la somme de clair que renferme un ton. Le jaune, par exemple, étant plus clair que le bleu, a plus de valeur. Il en résulte que le graveur qui voudra traduire sur le cuivre le jaune et le bleu d'un tableau devra conserver, à défaut de couleur, la valeur relative de ces deux tons, et tenir conséquemment telle draperie bleue plus foncée que telle draperie jaune. Rien n'est donc plus embarrassant pour un graveur que d'avoir à transposer sur sa planche les peintures d'un coloriste semblable à Téniers, à Vélasquez, parce que là où le peintre a su distinguer deux tons de même valeur, le graveur est amené à les confondre. Il est donc forcé de prendre un parti et de substituer à une traduction littérale une interprétation libre. Aussi Vélasquez n'a-t-il été bien gravé que par un peintre, peu savant sans doute, mais plein de tempérament, d'intuition, d'extravagance et de génie, par Goya. Ne craignant pas d'intervertir l'ordre des valeurs, Goya repeint à l'eau-forte les portraits du maître, et il parvient même, par le ménagement du papier et par la franchise de sa morsure, à leur donner un ressort, un montant, une saveur épicée qui ne se trouvent pas dans l'original.

Il faut s'expliquer ici, car de l'observation que nous venons de faire découle le jugement à porter, selon nous, sur le grand peintre espagnol. S'il fallait prendre le mot coloriste dans le sens qu'ordinairement on y attache, Vélasquez ne serait pas un coloriste; il ne l'est pas du moins à la façon de Titien, de Rubens, de Véronèse; il n'a pas la richesse, l'abondance, l'intensité harmonieuse, la variété, l'éclat. Sa palette, très-peu chargée, se compose de deux ou trois tons avec lesquels il combine toutes les variantes du gris, qui est la base constante de sa couleur. Voyez ses portraits en pied: ils sont tous colorés sur ce thème : le ton de chair et l'habit noir s'enlèvent sur un fond gris; les bas gris s'enlèvent sur un fond noir. Mais les noirs ne sont pas noirs, pas plus que les blancs ne sont blancs. Chez Vélasquez, comme chez Rembrandt, comme chez Van-Dyck, le blanc est écru; le noir n'est jamais mat, ni froid, ni lourd; il est au contraire léger et transparent; il est mystérieux, il creuse la toile. Et cette tendance à la monochromie est tellement dans l'instinct du maître, elle va si bien à la nature sobre de son génie que, s'il faut ajouter au portrait un objet accessoire d'un ton voyant, par exemple un pan de rideau rouge, ce rouge, que rien ne rappelle, fait tache et vient déranger la combinaison du tableau. Le peintre l'a senti lui-même; aussi le lambeau de tenture pourpre qui reparaît souvent dans ses portraits en pied de princes et princesses, d'infants et infantes, sont-ils toujours fanés et déteints. Le mérite de Vélasquez, mérite infiniment rare, consiste à réunir le charme d'un coloriste à une extrême sobriété de couleur. C'est

un gourmet qui ne mange que d'un plat, mais qui le veut exquis, ou plutôt, pour prendre notre comparaison dans une sphère plus voisine et plus noble, c'est un virtuose qui exécute une excellente musique avec deux ou trois notes, là où un Rubens, un Véronèse prendraient l'occasion de jouer un morceau à grand orchestre.

Oui, l'orchestration des couleurs, voilà ce qui manque à Velasquez, et voilà justement ce qui le gêne quand il est aux prises avec une toile où il devra mettre en scène un grand nombre de personnages. Il aime mieux alors nuancer la même couleur que de chercher des tons curieux et rares, de ces tons précieux qui le deviennent plus encore par leur diversité piquante, leur opposition, leur rapprochement. C'est presque un simple camaïeu que le tableau célèbre sous le nom de *las Meninas* (les Filles d'honneur), celui que Luca Giordano appelait avec enthousiasme la Théologie de la peinture. On n'y voit guère en effet que du gris sur du noir, sur un noir rompu et diaphane qui se laisse approfondir par le regard, et qui est la note grave du maître. Vélasquez s'y est peint lui-même, debout à son chevalet, faisant le portrait de l'infante Marie-Marguerite d'Autriche. Attifée de dentelles noires et perdue dans une robe de soie claire, qui s'enfle comme une cloche, la blonde infante aux joues rebondies, aux yeux ronds, prend de sa petite main une petite tasse du Japon que lui offre une demoiselle d'honneur. A côté de l'infante sont deux nains très-fameux dans les annales de l'antichambre, Marie Barbola et Nicolas Pertusano, celui-ci vêtu comme un valet de pique, houspillant un gros chien qui demeure immobile sur le premier plan. Devant vous s'enfonce une longue chambre au bout de laquelle s'ouvre une porte, qui, donnant sur l'escalier d'un jardin, fait entrer la lumière du grand jour, et laisse voir sur les marches le gentilhomme qui vient d'ouvrir. Auprès de cette porte, une glace où se réfléchissent les figures de Philippe IV et de sa femme accuse leur présence, cachée par le chevalet de l'artiste. La magie de l'illusion est ici prodigieuse, portée à son comble, et la sensation qu'on éprouve est la même que si l'on regardait par le trou d'une serrure ce qui se passe dans la chambre royale. Toutefois la vivacité du clair qui entre par la porte ouverte au fond du tableau rapproche un peu trop ce que la géométrie éloigne. Il me semble que Pierre de Hooch aurait mieux compris un tel effet ; mais si je hasarde cette observation toute locale, c'est justement parce que Vélasquez excelle dans la perspective aérienne et s'entend mieux que personne au monde à peindre l'air. Il pousse même cette qualité si loin qu'il met souvent dans sa peinture « trois atmosphères, » comme disait Paul de Saint-Victor. A cela près, d'ailleurs, le tableau des *Meninas* est digne du magnifique éloge qu'en

fit Luca Giordano. Et pourtant tout ce prestige est obtenu avec du blanc d'argent et du noir d'ivoire, légèrement modifiés par un atome de bleu, un soupçon de jaune!

Le seul morceau où Vélasquez ait osé une coloration plus riche est celui qui représente une fabrique de tapis, et qu'on appelle *las Hilanderas* (les Fileuses). Le premier plan est occupé par quatre ouvrières en déshabillé, qui cardent de la laine ou la filent au rouet. Baignées dans une demi-teinte chaude, ces figures de grandeur naturelle sont éclairées par un jour de reflet, à l'exception d'une jeune femme qui est vue de dos, et qui est penchée haletante sur sa besogne. Un rayon du jour extérieur qui s'est glissé par un rideau entr'ouvert tombe sur les épaules de l'ouvrière et en fait toucher au doigt la rondeur, la moiteur. Cette femme est courbée par la fatigue et accablée par la chaleur de midi. Sur sa nuque sont indiquées des mèches de cheveux tout humides de transpiration. On la sent vivre, respirer, souffler, suer. Non, jamais la vie n'a été exprimée avec un tel prestige; jamais on n'a mieux rendu, ni même aussi bien, les palpitations d'une chair jeune, dont l'épiderme, poli sur les os, est tendre et cotonneux sur les muscles. Et pour bien déterminer le ton de chair, le peintre a franchement attaqué le blanc de la chemise, un beau blanc à la façon du Titien, un blanc qui ne serait peut-être que du jaune de Naples si l'on mettait tout contre un bout de batiste, mais qui, à la place où il est, brille et s'anime comme un coup de soleil. Au fond du tableau, sur un plan éloigné, des dames élégantes marchandent des tapisseries qu'on déroule devant elles, et par un œil-de-bœuf percé dans un mur de ce gris charmant que vous savez, de ce gris que Chardin a connu, on aperçoit un bout de ciel.

Eh bien, ici encore le côté faible ou plutôt le côté le moins fort de cette peinture étonnante, c'est la combinaison des couleurs, c'est l'art de les faire concourir à l'unité de l'effet et d'en composer le clair-obscur. Toutes les variétés du rouge s'y jouent et y sont opposées à des nuances de bleu; il est vrai que ce bleu, très-légèrement glacé de jaune dans le jupon de la fileuse, tourne au vert; mais les bleus, plus ou moins rompus, sont tous d'un côté et tous les rouges de l'autre, faute qu'un peintre comme Rubens n'aurait pas commise. Il eût jeté adroitement et à petites doses un ton chaud parmi les tons froids et un ton froid parmi les tons chauds, et il eût ainsi obtenu le balancement et l'accord des couleurs. C'est aussi une faute que d'avoir placé sur la droite un clair vif auprès du cadre, sans rappeler ce clair sur la gauche; cela nuit à la pondération du tableau, qui chavire et tombe sur la droite. On sent que Vélasquez n'est ni un maître coloriste de la force de Rubens, ni un maître *clair-*

obscuriste de la force de Rembrandt (qu'on nous pardonne ce mot, il est de David). Où le peintre espagnol est incomparable, c'est dans l'imitation du morceau, dans le discernement exquis du ton local, dans le rendu, dans la touche. Là Vélasquez l'emporte sur Titien lui-même, car, étant aussi ferme, il est plus léger. Sa main passe et repasse sans jamais s'appesantir; ses dernières touches ne se fondent pas avec les dessous; elles sont frappées, décisives, indicatives des plans, de sorte que le tableau conserve le feu d'une esquisse dans la perfection d'une peinture achevée; il est à la fois libre et fini, caressé et fier. Il faut renoncer à voir quelque chose de plus merveilleux comme exécution que *las Hilanderas*, et surtout que la figure de la fileuse aux épaules nues; c'est une seconde création de la vie; c'est absolument le dernier mot de l'art.

On le pense bien, un peintre n'atteint pas du premier coup à cette hauteur. Il y faut, avec tout le génie du monde, une observation constante, de la peine, du travail. Au commencement, Vélasquez, épris de Ribera, affectait sa manière serrée, son dessin ligneux; il visait au relief, à l'accentuation précise de tous les plans, et ne savait encore ni subordonner le secondaire, ni interposer l'air entre la nature et lui. On voit au Musée de Madrid quelques peintures de son premier temps, entre autres une *Adoration des Mages*, où le noir entre pour les cinq sixièmes; mais un noir cette fois caravagesque. Les têtes ont l'air de sculptures travaillées au couteau sur du bois tendre. Le sentiment de l'harmonie est encore absent. C'est une réunion de morceaux énergiquement rendus un à un, et comme à l'emporte-pièce. A la même époque, ou à peu près, se rapporte le tableau des buveurs, *los Bebedores*, qui est un prodige de réalité palpable, de naturalisme épais, brutal et violent. Toutes ces figures de buveurs suent l'ivrognerie par tous les pores. La scène représente la réception d'un novice dans une sorte de loge maçonnique de bas étage. Le récipiendaire est à genoux devant un personnage aviné, charnu, reluisant, qui, jouant le Bacchus, couronne le nouveau venu d'une branche de vigne, tandis que six ou sept goujats en manteaux ou en guenilles s'épanouissent d'aise et sourient d'un gros sourire à la seule idée de boire. Les rugosités d'une main rude et d'une chair basanée, les nuances de clair aux endroits nus que l'insolation n'a pas encore brunis, les suintements et les plis de la peau, la saleté des barbes longues, la brosse des cheveux courts, l'humidité des prunelles, la gerçure des lèvres, l'émail taché des dents inégales, tout cela est exprimé avec une vérité, une franchise, une force à faire le désespoir des peintres les plus madrés. En un mot, ce que Vélasquez reproduit à merveille, c'est le côté organique de la vie, le côté extérieur des choses que l'œil voit, que la main touche. Son œuvre parle

rarement à l'esprit, jamais au cœur; elle n'éveille pas des sentiments, elle provoque des sensations.

Je me représente Vélasquez comme un artiste qui, devenu de bonne heure sûr de lui-même, n'a eu ni les inquiétudes de l'art, ni celles de la vie. Ami familier de Philippe IV, *privado del rey*, logé à la cour, il a contracté dans la fréquentation des grands d'Espagne une certaine distinction de manières, une fierté simple, aisée et naturelle qui ont donné du style à ses portraits. Il n'a pas eu besoin de choisir alors la nature qu'il avait à peindre, la trouvant toute choisie. Mais on peut croire qu'il n'avait personnellement ni le goût pur, ni l'élévation d'esprit, ni l'aspiration vers le beau qui font les grands maîtres. Toutes les fois qu'il se laisse tenter par un sujet mythologique, Vélasquez y apporte une gaucherie qui touche au ridicule à tel point qu'on y peut soupçonner une intention ironique. Je voudrais oublier son dieu *Mars*, grande figure qu'on prendrait aujourd'hui pour celle d'un pompier nu qui a gardé son casque, et qui, au lieu d'une beauté mâle et ressentie, montre des chairs flasques, rosées, et, ce qui est encore plus déplorable, du ventre! Je voudrais ignorer que Vélasquez a peint la *Forge de Vulcain*, et n'avoir pas à me rappeler ce que j'en ai dit dans l'*Histoire des Peintres :* « Ne vous attendez pas à rencontrer ici le svelte Apollon que la statuaire antique fit sortir du marbre, rayonnant de grâce, de beauté et de jeunesse, effleurant le sol d'une démarche divine. Non, sur la toile de Vélasquez, le fils de Latone n'est qu'un apprenti forgeron qui serait fort surpris s'il voyait l'auréole lumineuse dont sa tête est environnée. En dépit de la branche de laurier qui couronne cet apprenti déguisé en dieu des Arts, la scène est des plus communes et se passe dans l'atelier du maréchal chez qui Vélasquez aura vu ferrer les mules du roi d'Espagne, car assurément on n'a jamais forgé là ni le bouclier d'Achille ni l'armure d'Énée [1]. »

Si l'on accepte le tableau par son côté vulgaire, disions-nous encore... et pourquoi l'accepter? n'est-ce pas une faute capitale que de mettre une pareille trivialité dans la figure des dieux, et d'introduire le laid dans l'Olympe? Sans doute les trois forgerons nus, qui interrompent la cadence de leurs marteaux à la vue d'Apollon, sont peints avec une habileté inouïe; leurs corps se modèlent, souples et vivants, sous le rayon qui entre dans la forge; sans doute les expressions sont voulues et trouvées;

1. *Histoire des Peintres de toutes les écoles*, Paris, Renouard. Depuis dix-huit ans que cet ouvrage est commencé, deux écoles sont entièrement terminées, l'école hollandaise et l'école française. Quant à la partie espagnole, elle n'est pas encore achevée, mais on y trouve les biographies de Herrera, de Juanès, de Zurbaran, de Murillo, de Vélasquez.

mais il est inutile partout, et il est ici malséant, de nous montrer des formes vulgaires, des bras veules, des jambes mal tournées, des draperies sans caractère, en un mot les pauvretés de la nature. Le nu et la beauté sont inséparables. Un peintre de style représente des dieux ou des hommes nus : Vélasquez n'a peint que des modèles déshabillés.

Parlons de ses *nains*, de ses mendiants ou, si l'on veut, de ces figures, copiées à l'hôpital des fous, qui portent les noms d'*Ésope* et de *Ménippe*. Tous les amateurs les connaissent par les gravures de Vasquez et de Muntaner, et par les superbes eaux-fortes de Goya. En de pareils morceaux, Vélasquez garde tous ses droits à la vérité pure, et il en use en maître. Rien n'échappe à sa vision perçante ; rien ne trompe son œil, et au contraire c'est lui qui trompe l'œil des autres. De près, sa peinture est heurtée ; à quelques pas, elle est achevée et parfaite, car il possède un merveilleux talent, celui de feindre la perfection du fini. Ses plus lestes ébauches à trois pas donnent le change. Avec certains badinages de clair sur un frottis rapide et inégal, il simule la richesse des costumes. Quelques traînées de couleur grasse font d'un peu loin l'illusion d'une plume légère. Sous ce rapport Vélasquez est un véritable magicien. Il esquisse, et tout est dit. Il ne fait qu'effleurer la nature, et déjà il la saisit, il la possède, il lui prête une seconde vie. Son *Ménippe*, son *Ésope* ont été dessinés au bout du pinceau d'après un croquis que l'artiste refait en peignant, sans prendre la peine de cacher ses corrections, ses repentirs. Encore une fois, j'ignore pourquoi ces figures en pied portent les noms de deux philosophes grecs, car il n'est pas dans toute l'Espagne de physionomies plus espagnoles. Chacun d'eux, au surplus, a l'air d'être enfermé comme un aliéné dans sa loge. Celui-ci, coiffé d'un vieux chapeau déformé et drapé dans un haillon, sourit au spectateur d'un air narquois et cynique. Il ne se peut rien imaginer de mieux rendu par les intentions de la touche, par la marche et l'humeur du pinceau, que son œil humide à moitié clos, sa trogne enluminée, sa lèvre graveleuse, sa barbe grisonnante et sale. Celui-là, débraillé, la poitrine à demi nue, l'œil égaré, le masque aplati, la pommette haute, tient à peine un grand livre qui va se déchirer en lui échappant, et à son attitude, à son expression, à sa guenille abandonnée, on le prendrait pour un homme ivre, mais ivre de pensées, rassasié de la vie et du spectacle des choses. Ainsi, par des figures profondément individuelles, copiées littéralement et avec le génie du vrai sur un mendiant, sur un pouilleux, Vélasquez a su exprimer des caractères ; mais, à l'inverse de Léonard de Vinci, qui était parti de la caricature pour s'élever à l'invention des grands types humains, il a fait descendre ses types jusqu'au trivial, jusqu'au difforme. Ce que le Florentin avait sup-

primé est justement ce que l'Espagnol a conservé de préférence. Vélasquez a pris le rebours du style, et toutefois, dans l'infériorité de son rôle, il est resté un artiste supérieur.

Eh bien, ce peintre original, à qui ne répugnent ni le laid dans l'antique ni la plus vile pose dans les régions de la poésie, il devient tout à coup d'une élégance facile et fière quand il est en présence d'un roi gentilhomme comme Philippe IV, ou d'un personnage de marque, comme le marquis de Spinola, le duc d'Olivarès. La Reddition de Breda, qu'on appelle ici les Lances, *las Lanças*, est un tableau composé avec une convenance parfaite, un parfait naturel, et qui semble traduire le récit qu'aura fait à l'artiste Spinola lui-même, qui était son ami. Le célèbre capitaine est représenté au moment où il met pied à terre devant le front de ses troupes pour recevoir les clefs de la forteresse que lui remet le général assiégé. En homme généreux qui veut sauver au vaincu, par la familiarité et la courtoisie, l'humiliation d'une défaite, Spinola lui met la main sur l'épaule et le félicite de s'être bravement défendu. D'un côté sont rangés les Flamands bien nourris et blonds, aux visages épanouis et colorés, aux carnations abondantes; de l'autre, et ce contraste a été fort bien remarqué par M. Viardot, se tiennent gravement les pâles Espagnols, au teint bilieux : ils sont grêles de formes; mais leur contenance est digne et d'une fierté sérieuse. Parmi eux, sous un large feutre, on distingue une tête de caractère, celle de Vélasquez. Les deux groupes se détachent sur le fond lumineux d'un paysage qui fuit à perte de vue. Au loin flotte un drapeau qui, malheureusement, brille entre les deux têtes principales et qui, rapproché par l'indiscrétion du clair, rompt quelque peu l'harmonie de ce tableau fameux. Exception rarissime chez un peintre que la vérité n'a jamais trahi !

La vérité, voilà l'inséparable compagne de Vélasquez, voilà sa muse. Dans ses portraits, c'est la nature qui se charge d'être belle, fière, élégante, et il n'y apporte, lui, que le génie de l'imitation. Nous avons passé des heures entières, des journées devant ces portraits, tantôt nous promenant sur le parquet de la galerie, tantôt montés sur des échelles que M. de Madrazo a eu la bonté de faire dresser pour nous. Il arrive un moment où l'on entre en communication avec ces personnages dont la dignité est sans arrogance et la richesse sans apparat. Dans le nombre, nous avons retrouvé avec plaisir le même *Philippe IV* qui est aujourd'hui au Louvre, avec cette seule différence que la figure de Paris est nu-tête et que celle de Madrid est coiffée d'un bonnet de chasse. On peut donc considérer le nôtre comme une de ces répétitions qui ne sont pas des copies, et qui cependant n'ont pas la virginité d'une création première,

la valeur exquise et unique d'un original. Toujours est-il que dans l'un et dans l'autre on peut admirer l'aisance de l'attitude, l'étonnante réalité d'un front bas, d'un œil insignifiant, d'une lèvre épaisse, pesante et pendante, le ton local des gants en peau de daim et du fusil de chasse, et le pelage fauve du chien et le paysage aride où va s'enfoncer le chasseur. Ces tons, de la plus réjouissante finesse, nous les voyons reparaître dans les portraits de l'infant don Balthazar Carlos, que Vélasquez a représenté plusieurs fois : ici, à pied, tenant d'un air mutin sa carabine; plus loin, à cheval sur un andalou à tous crins qui sort de la toile au galop. Mais un chef-d'œuvre du maître qu'il est impossible d'oublier, c'est le portrait équestre de Philippe IV. Il se détache, par la seule blancheur du chanfrein et par la seule vigueur d'un chapeau à plumes, sur un paysage qui est l'Espagne même. Je l'ai vu de très-près : il est résolûment empâté dans les brillants du costume; les plans de la tête sont accusés par quelques touches franches, mais légères et beurrées, et par des gris bleuâtres dans les demi-teintes. La peau est fine, fraîche, blonde, et le sang y transpire çà et là. Du reste, les tons de chair sont à peu près de la même valeur que le ciel d'un bleu évanoui, de sorte que la tête s'enlèverait à peine si elle n'était sous le repoussoir du chapeau. Ici, comme toujours, Vélasquez est le secrétaire intime de la nature; il écrit constamment sous sa dictée. Une seule fois il semble avoir mis du sien dans son œuvre, c'est lorsqu'il a peint un frère de Philippe IV, en pied et en noir. Il a été cette fois-là profond et mystérieux comme Rembrandt, et par exception il n'a pas improvisé : il s'est recueilli. Pensif jusqu'à la mélancolie, ce portrait, plus étudié que les autres, nous a frappés par quelque chose de grave et d'imposant qui n'est pas ordinaire à Vélasquez. En effet, ses héros ne vous tiennent pas à distance comme les figures superbes d'Antoine More et du grand Titien. Au lieu d'être éloignés de nous par les fictions de l'art, ils sont rapprochés par le prestige de la vie. Ils ne posent pas : ils sont.

Quel que soit le rang qu'on lui assigne, Vélasquez est un des douze dieux de la peinture. Après Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphaël, après Corrége, Titien, Rubens et Rembrandt, après Véronèse et André del Sarte, on peut lui donner la place que l'on voudra dans l'auguste assemblée des maîtres, et s'il paraît convenable que le génie de chaque nation illustre y soit représenté, celui de la France par Nicolas Poussin, celui de l'Allemagne par Albert Durer, Vélasquez y représentera dignement l'art et le génie espagnols. Mais dans la hiérarchie de cet Olympe, il doit figurer, selon nous, parmi les dieux inférieurs, car il n'est que le plus grand de ceux qui ne sont pas encore les grands maîtres.

CHARLES BLANC.



Velazquez pinx *Imp. Drouart* *W Haussoullier del. et sc.*

PHILIPPE IV.

Gazette des Beaux-arts — Musée du Louvre

L'ŒUVRE

DE

M. CHARLES MÉRYON[1]

II.

EAUX-FORTES SUR PARIS.



La suite de douze vues d'ensemble, de monuments ou de détails, à laquelle M. Méryon a donné pour titre général Paris, forme un tout qui dans sa pensée devait être à la fois un album et presque un livre. Il faut le feuilleter pour bien se rendre compte du tact et de la logique avec laquelle cette publication avait été conçue. Il y a dans le classement même une sorte de clarté à la fois intime et visible, dont la plume ne peut exprimer qu'une portion. Dans la première planche, le regard plonge fréquemment sur une partie de Paris, et précisément sur la partie la plus ancienne de la Cité; dans la dernière, l'abside de Notre-Dame résume la pensée de l'artiste.

La publication se compose de douze grandes planches, réparties en trois livraisons, suivies chacune d'une pièce plus restreinte et formant en quelque sorte cul-de-lampe. De plus, persuadé qu'il était permis que la plume intervînt pour préciser l'intention de l'artiste et traduire les impressions générales qui doivent se dégager d'un œuvre, M. Méryon écrivit quelque strophes qui n'avaient du reste nulle prétention à la forme littéraire absolue. Nous les signalerons sans insister.

M. Méryon ne voulut ni provoquer, ni accepter aucune combinaison

1. Voir la *Gazette* du 1er juin 1863.

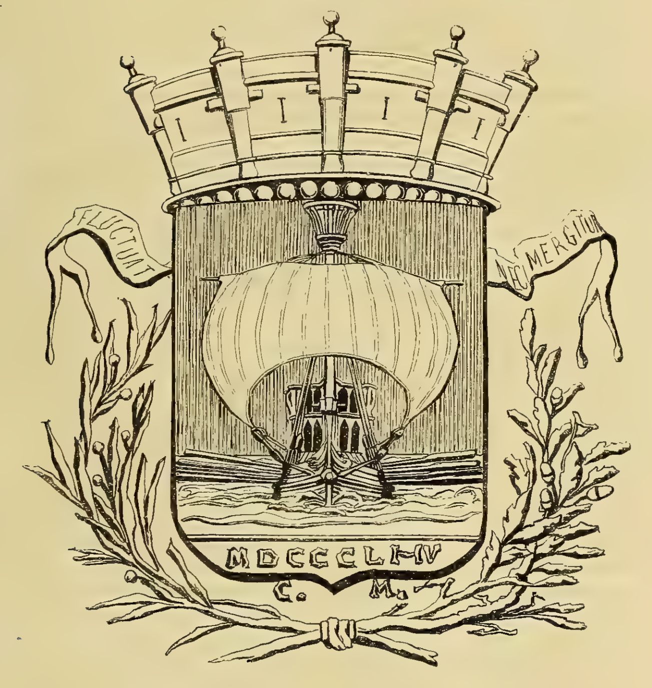
commerciale. A mesure que les planches étaient terminées, et avec un artiste aussi consciencieux elles ne devaient paraître que lentement, M. Méryon en déposait quelques épreuves chez les marchands. Le public n'en sut rien ou presque rien. Quelques chercheurs, amis dévoués de l'art contemporain, furent seuls conviés. Le ministère de l'intérieur, à la recommandation de son bibliothécaire, M. Niel, souscrivit pour quelques exemplaires. Ils allèrent s'enfouir dans les bibliothèques de province (ceux-là sont sauvés au moins), ou figurèrent parmi les lots des loteries officielles. La chalcographie du Louvre, dont le devoir devrait être, selon nous, de suppléer les éditeurs dans les publications à la fois artistiques et nationales, la chalcographie n'eut pas la bonne inspiration d'acheter au graveur ses cuivres, et les lui a laissé détruire tous dans des jours de profonde amertume. Enfin, et ce que nous allons écrire est presque incroyable, la Ville de Paris n'eut pour l'artiste né dans ses murs, passionné pour ses antiques monuments, d'encouragement d'aucune sorte.

L'air et la lumière qui circulent dans nos rues sont trop impérieusement réclamés par les besoins nouveaux pour que l'on songe à mettre en regard le trop peu de respect montré pour certains monuments qui étaient l'histoire intime du passé. Mais la Ville, *Alma mater,* ne devait-elle pas au moins conserver aux générations suivantes le souvenir de ce qui allait disparaître sous la pioche des démolisseurs? La photographie suffit-elle pour écrire l'histoire du passé? Les épures d'architectes donnent, à un millimètre près, le plan d'un bâtiment, les dimensions de ses corniches;... en donnent-elles l'aspect vrai, et surtout l'éloquence muette? A-t-on donc songé à faire prendre à M. Méryon des croquis qu'il pût graver tour à tour, et que l'on aurait appelés l'*Album historique de la ville de Paris?* Non, et cependant il avait fait ses preuves, et c'est dans son œuvre trop restreint que les esprits rêveurs, fatigués, à de certains jours de mélancolie, de l'alignement au cordeau et du blanchiment au lait de chaux, iront chercher dans l'avenir ces aspects pittoresques, imprévus, qui avaient un caractère si personnel et si pénétrant. Tout le monde, sauf quelques collectionneurs de goût, sauf quelques écrivains indépendants, sauf quelques amis dévoués, a donc laissé M. Méryon creuser, sans aide, son sillon

29. *Eaux-fortes sur Paris par C. Méryon.* MDCCCLII. (H. 160 mill., L. 120 mill.) On lit ces mots gravés en lettres pittoresques sur la surface d'une pierre épaisse, de forme oblongue et aux angles abattus. Les coquillages, les empreintes de mousse profondément engagées dans le calcaire, rappellent que cette pierre a été choisie parmi les échantillons du sol primitif parisien, dans les carrières de Montmartre. — C'est le titre pour la couverture.

30. *A. Reinier, dit Zeeman*[1], *peintre et eau-fortier.* (H. 175 mill., l. 70 mill.) *C. Méryon fecit,* MDCCCLIV. *Imp. rue Neuve-Saint-Étienne-du-Mont, n° 26.* Ces vers, au nombre de quarante-deux, n'ont été tirés qu'à quelques épreuves.

Peintre des matelots...
De ce premier ouvrage,
Où j'ai gravé Paris,
Accepte au moins l'hommage, etc.



LES ARMES SYMBOLIQUES DE LA VILLE DE PARIS.

31. « Ancienne porte du Palais de Justice. » (Rond diam. 85 mill.) *Paris, C. Méryon f.it.* MDCCCLIV. *Imp. rue N.-St-Étienne-du-Mont, n° 26.* — 1er état avant cette signature et sur le même cuivre que le *Tombeau de Molière* que nous décrivons plus loin. — C'est le frontispice.

1. Ce fut la pièce de Zeeman, *le Pavillon de Mademoiselle,* qui inspira à M. Méryon l'idée d'entreprendre une suite de vues sur Paris.

Un diablotin déploie une banderole sur laquelle on lit difficilement : *Eaux-fortes sur Paris par Méryon.* Il plane au-dessus de la vieille porte du Palais de Justice, sur laquelle est gravé : PARIS MDCCCL — I — IV, et dont les tours massives s'enlèvent en vigueur, ainsi que les toits éloignés de la ville, sur une gerbe de rayons fantastiques.

32. M. Méryon avait gravé, pour accompagner cette pièce, une vingtaine de vers commençant par ceux-ci :

Qu'âme pure gémisse!
Mais sur ce frontispice
J'ai peint noir diablotin, etc.

33. « Armes symboliques de la ville de Paris. » (H. 135 mill., l. 110 mill.) *C. Méryon f.* MDCCCLIV. *Imp. rue N.-S.-Étienne-du-Mont, n° 26.* — Épreuve d'essai avant toutes lettres.

Le chef de l'écusson est semé de fleurs de lis sur trois bandes; la galère symbolique vogue à toutes voiles[1] sur une mer calme. La couronne murale est formée de portes en forme de tours carrées, crénelées et reliées par des remparts. Deux branches, d'olivier et de chêne, soutiennent la composition.

34. *Fluctuat nec mergitur.* (H. 170 mill., l. 160 mill.) C. M. MDCCCLI — IV.

La galère symbolique s'avance de face, la voile gonflée, les avirons en mouvement. La couronne qui surmonte l'écusson est faite de canons, la gueule en bas, reliés par une muraille pleine, et s'appuie sur un cordon de boulets qui simulent des perles. M. Méryon ne se crut pas complétement autorisé à publier cette magnifique variante; aussi n'en existe-t-il que quelques épreuves. Nous l'avons fait reproduire en fac-simile.

35. *Le Stryge.* (Ovale. H. 155 mill., l. 115 mill.) Épreuve d'essai avant la figure du Stryge et la tour Saint-Jacques. — 1er état tiré à peu d'épreuves. On lit près de l'ovale : C. M. MDCCCLIII (cette date écrite au rebours). *C. Méryon, del. et sculp.,* et l'adresse de l'imp., *Delâtre, rue de la Bûcherie,* puis les deux vers que nous citons ci-dessous, écrits en caractères gothiques. — 2e état. Ces deux vers ont été effacés. — 3e état, dernier tirage. Avec le titre *le Stryge,* le numéro d'ordre I, et l'adresse *A. Delâtre,* imprimeur, rue Saint-Jacques, 265. Cette adresse, se répétant sur tout le dernier tirage, nous ne la reproduirons plus. Dans cet état, « les fonds ont subi de nombreuses corrections au burin[2], » et sont, par conséquent, moins légers que dans les états d'eau-forte pure.

C'est l'une des figures sculptées formant l'angle de la tour Notre-Dame, à gauche. Vu à mi-corps, la tête dans ses mains, le stryge contemple la partie de la ville qui se déroule à sa droite, « dominée par le riche clocher carré de Saint-Jacques-de-la-Boucherie, avec ses angles tout émoussés de sculptures, avec ces quatre monstres qui.

1. Elle vogue vers la droite, ce qui est contraire aux règles du blason. Cette galère a été scrupuleusement copiée sur une petite galère du moyen âge, sculptée à Bourges dans un bas-relief de pierre.

2. Nous avons placé entre guillemets les notes que M. Méryon nous avait remises à propos de son dernier tirage, à trente épreuves seulement, exécuté en 1861, avant de biffer les cuivres.

juchés aux encoignures de son toit, ont l'air de quatre sphinx qui donnent à deviner au nouveau Paris l'énigme de l'ancien. » On lit au-dessous de cette légende :

Insatiable vampire, l'éternelle luxure
Sur la grande cité convoite sa pâture.

36. *Le Petit Pont.* (Tr. c. H. 245 mill., l. 185 mill.) Signé C. M. dans l'angle supérieur droit. — Épreuves d'essai avant le tr. c. en bas. — 1er état terminé avant toute lettre. — 2e état, avec le titre, l'adresse de *Delâtre,* rue Saint-Jacques, 171, et ces mots : *publié par l'Artiste.* — 3e état, dernier tirage. Avec le n° 2, le titre *le Petit Pont,* 1850, récrit en petites capitales. M. Méryon avait « atténué les trop brusques oppositions de blanc et de noir par des travaux de pointe sèche. »

Cette vue est prise du chemin de halage, au pied du quai de la Tournelle; à gauche, les maisons du quai du Marché-Neuf; le Petit Pont (démoli et reconstruit actuellement) traverse la composition. Les tours de Notre-Dame, qui s'élèvent au-dessus de la composition, sont beaucoup trop hautes, eu égard à leur dimension réelle et aux lois de la perspective.

Nous aurions plus d'une fois à signaler cette erreur, si elle n'était pas complétement volontaire et en résumé parfaitement acceptable. M. Méryon n'a point la prétention que ses planches aient la froide exactitude de l'épreuve photographique. Lorsqu'il a pris son premier croquis d'en bas, du bord de l'eau par exemple, il est évident qu'il s'est placé à un point de vue inaccoutumé pour l'immense majorité des spectateurs; il monte alors sur la berge, et coud, avec une habileté sans égale, à cette donnée première, le spectacle qui frappe ordinairement du parapet les yeux du passant. Il compose, par ces deux opérations, un tableau qui est en même temps une vue réelle.

37. *L'arche du pont Notre-Dame.* 1850. (Tr. c. L. 170 mill., h. 125 mill.) Épreuves d'essai d'eau-forte pure. — 1er état, avec des contre-tailles sous la voûte. — 2e état, avec *C. Méryon, del. sculp. Imp. rue N.-S.-Étienne-du-Mont, 26. Paris, 1853.* — 3e état, dernier tirage. N° 3. Dans l'angle supérieur, les initiales C. M. « Très-légères corrections au burin. » Les travaux de pointe sèche dans le ciel, qui distinguent les états précédents, ne sont presque plus visibles.

On aperçoit, par-dessous l'arche qui forme le premier plan, les pilotis qui soutenaient la pompe à feu; plus loin, le Pont au Change et les tours du Palais de Justice. C'est la première pièce que M. Méryon ait exécutée de cette suite. Il s'était aidé de la chambre noire, mais il fut obligé de remanier entièrement le croquis que lui avait fourni cet instrument.

38. *La galerie de Notre-Dame.* (Tr. c. H. 275 mill., l. 155 mill.) Épreuves d'essai avant la partie du ciel teintée au-dessus des nuages blancs. — 1er état. *C. Méryon, del. sculp. 1853. Imp. rue St-Étienne-du-Mont, 26.* — 2e état avec le monogramme, cinq corbeaux ajoutés entre les deux dernières colonnettes, à droite, et ce titre : *la Galerie N.-D.* — 3e état, dernier tirage, n° 4. « Le clocheton de la tourelle qui occupe la partie centrale du fond a été refait. »

Des corbeaux viennent s'ébattre dans la galerie; à travers les fines colonnettes ogivales, le regard plonge sur « cet éblouissement de toits, de cheminées, de rues, de ponts, de places, de flèches, de clochers, » et plus particulièrement, « vers le couchant, sur le Palais de Justice, asseyant au bord de l'eau son groupe de tours[1]. »

1. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris,* liv. III, ch. II, Paris à vol d'oiseau.

39. « La Rue des Mauvais-Garçons. » (H. 125 mill., l. 100 mill.) *Méryon imp. rue Neuve-Saint-Étienne-du-Mont, 26.* — 1er état, avant les vers cités ci-dessous.

Des maisons aux assises massives, aux ouvertures irrégulièrement percées et treillagées d'épais barreaux, protégées par d'énormes bornes : l'une d'elles porte en gros chiffres le nº 12 ; deux femmes passent, dont l'une porte un paquet au bras. Cette pièce,



LA RUE DES MAUVAIS-GARÇONS.

d'une exécution singulièrement fière et puissante, est l'une de celles qui retiennent le plus longtemps par sa gravité sereine. Elle dit sans déclamation cette antithèse si familière aux vieux quartiers des grands centres, le soleil égayant à de certaines heures le ruisseau toujours fangeux et dorant les murs du bouge sinistre.

Quel mortel habitait
En ce gîte si sombre?
Qui donc là se cachait
Dans la nuit et dans l'ombre?

Cette pièce formait le cul-de-lampe du premier cahier.

40. *La Tour de l'Horloge.* (Tr. c. H. 250 mill., l. 180 mill.) Épreuve d'essai avant le tr. c. — 1er état, avec les initiales C. M. — 2e état, avec le titre et *publié par l'Artiste* en lettres anglaises, l'adresse de *Delâtre, rue Saint-Jacques*, 171. — 3e état, dernier tirage, le monogramme, le nº 5; le même titre récrit en petites capitales; le toit triangulaire de la Tour de l'Horloge, blanc dans tous les états précédents, est ici teinté; « la partie mitoyenne est refaite. L'ancien bâtiment, qu'on commence à démolir, donne passage, par les fenêtres, à deux faisceaux lumineux qui, arrivant de derrière, viennent jeter le jour dans le centre de l'estampe, précédemment trop uniformément noir et dépourvu d'intérêt. En différents endroits, particulièrement au sommet des échafaudages, on remarque de petites figures. Sur le parapet du pont plusieurs menus objets ont été aussi modifiés. Enfin, dans le petit fond de droite, un pavillon du Pont-Neuf mal placé a dû disparaître, pour laisser apercevoir sur un plan plus éloigné la masse plus ample des arbres du terre-plein. »

En travers de la composition, le pont au Change, sous une arche duquel passe un grand bateau chargé; à gauche, le Palais de Justice, dont les bâtiments se déploient sur le quai des Orfévres.

41. *Tourelle de la rue de la Tixeranderie, démolie en* 1851. (H. 245 mill., l. 130 mill.) *C. M.* — 1er état, avant le titre. — 2e état, dernier tirage; nº 6; « refait la partie supérieure de la vigne qui se trouve dans l'ombre. »

Deux personnages accoudés dans la rue à une rampe de fer désignent du geste la tourelle construite en encorbellement à l'angle de la rue du Coq; un homme d'armes passe à cheval.

42. « *Saint-Étienne-du-Mont.* » (H. 245 mill., l. 125 mill.) Épreuve d'essai d'eau-forte pure, h. 290 mill., l. 160 mill. — 1er état. La planche a été reprise au burin dans toutes les parties; les initiales *C. M.* — 2e état, l'ouvrier, qui, debout sur les échafaudages, allongeait les bras pour recevoir un étai, a les bras ouverts et la partie supérieure du corps vue de face; sur les dernières assises de l'angle du Panthéon, *Saint-Étienne-du-Mont. — Bibliothèque Sainte-Geneviève.* — 3e état, dernier tirage, nº 7; « complété les travaux de la façade de l'église en raccordant les tons. Dans le haut de la pièce à droite, ce titre : *Saint-Étienne-du-Mont et l'ancien collége de Montaigu*, cette dénomination dernière étant celle qui doit être appliquée à l'édifice qui fait masse à gauche, sur lequel on lit aussi, à côté d'autres affiches : *A. Delâtre, imp., taille douce, eau-forte. Rue Saint-Jacques*, 265.

On aperçoit la partie centrale du portail entre les bâtiments, actuellement démolis de l'ancien collége de Montaigu, et l'angle du Panthéon.

43. *La Pompe Notre-Dame.* 1852[1]. (Tr. c. L. 250 mill., h. 155 mill.) Épreuve d'essai, le filet des pêcheurs complétement blanc. — 1er état, eau-forte pure, au bas, écrit en caractères renversés : *C. Méryon fec. Rue Neuve-Saint-Étienne-du-Mont*, nº 26. — 1852. — 2e état, repris au burin dans toutes les parties, l'inscription précédente récrite dans le sens naturel. — 3e état avec ces mots en plus : *publié par l'Artiste. La Pompe Notre-Dame. Imp. A. Delâtre, rue Saint-Jacques*, 176. — 4e état, dernier tirage; le nº 8; *C. Méryon, D. S.*, dans l'angle supérieur droit; les toits, qui sont en blanc dans les états précédents, teintés à la pointe sèche.

1. La date inscrite est en général celle où a été faite le dessin sur nature.

La pompe Notre-Dame et ses pilotis pittoresques occupent le centre de la composition; à droite on aperçoit le haut des tours de Notre-Dame par-dessus les maisons du quai.

44. « La petite Pompe. » (H. 110 mill., l. 80 mill.) *Méryon; C. M. f. Imp. rue Neuve-Saint-Étienne-du-Mont,* 26. — 1er état, avant cette adresse et divers travaux.

M. Méryon avait, pour servir de cul-de-lampe au deuxième cahier, composé cette fantaisie pleine de verve et de l'exécution la plus élégante. En haut, deux dauphins soufflent de l'eau par les narines; au bas, deux tuyaux partent de chaque côté du monument de la pompe, montent en décrivant les plus gracieux méandres, soutiennent des coupes débordantes, enlacent les lettres P. N. D., et se terminent en tête de cygne. C'est tout une folie de petits jets d'eau, de cascades, de fuites imprévues qui forment un cadre ovale à cette boutade rimée.

C'en est fait,
O forfait!
Pauvre pompe
Sans pompe,
Il faut mourir!...
MDCCCLIV.

45. *Le Pont-Neuf.* (Tr. c. H. et l. 165 mill.) Épreuve d'essai d'eau-forte pure. — 1er état, repris au burin dans toutes les parties, *C. Méryon del. sculp.* 1853. — *Imp. A. Delâtre, rue de la Boucherie,* n° 6. — 2e état avec les vers que nous citons ci-dessous. — 3e état, la cheminée de la Monnaie a disparu ainsi que les vers remplacés par ce simple titre : *le Pont-Neuf.* — 4e état, dernier tirage; n° 9; les initiales *C. M.;* le titre récrit en très-petites capitales, « refait les fonds qui étaient fautifs dans les états antécédents, par le trop d'élévation des édifices, qui diminuaient d'autant l'importance des arches. »

Le spectateur placé sur la berge voit les trois dernières piles du pont surmontées encore de boutiques semi-circulaires.

Ci-gît du vieux Pont Neuf
L'exacte ressemblance,
Tout radoubé de neuf,
Par récente ordonnance, etc.

46. *Le Pont au Change.* (Tr. c. L. 320 mill., h. 150 mill.) Épreuve d'essai avant le ciel, les fonds et le dessous des arches.— 1er état, terminé à l'eau-forte pure; ballon, portant sur ses flancs le mot *Speranza,* s'élève dans les airs, acclamé par la foule groupée sur le pont. — 2e état, repris au burin dans toutes les parties; *C. Méryon, del. sculp.* MDCCCLIV. *Imp. rue Neuve-Saint-Étienne-du-Mont,* 26. — 3e état, tiré à peu d'épreuves, avec ce titre : *le Pont au Change;* le ballon effacé a fait place au croissant de la lune; un vol menaçant d'oiseaux de mer plane sur une bande de canards qui s'enfuit en tous sens; — 4e état, dernier tirage; avec le monogramme; le n° 10; aux oiseaux de proie qui imprimaient à cette pièce un caractère troublé a succédé une nuée tranquille d'aérostats qui s'en vont dans toutes les directions; « refait les fonds, la petite Pompe, le ciel, les oiseaux (canards et corbeaux); enfin les ballons, par leur nombre (*le Vasco de Gama, l'Asmodée, le Protée, le Saint-Elme*), donnent un état nouveau. » Celui du premier plan a pour nacelle comme une sphère d'où saillissent deux mâts de pavillon.

Le pont par-dessus lequel on aperçoit le toit de la Pompe à feu occupe le second

plan; au pied des piles, des établissements de bains; à droite, le Palais de Justice; plus loin, les arbres du quai aux Fleurs; sur la Seine, des baigneurs dans une barque.

47. L'*Espérance*. M. Méryon avait gravé des vers pour accompagner cette pièce.

Léger aérostat, ô divine espérance,
Comme le frêle esquif que la houle balance
Au souffle nonchalant des paisibles autans,
Pars..., etc.
C. M., Mars MDCCCLIV.

48. *La Morgue*, 1850. (Tr. c. H. 215 mill., l. 190 mill.) Épreuves d'essai « avant retouche et remorsure. » Le sergent de ville, le groupe, la fumée ne sont qu'indiqués, mais non modelés. — 1er état, terminé avant toute lettre. — 2e état, *C. Méryon del. sculp.* MDCCCLIV. *Imp. rue Neuve-Saint-Étienne-du-Mont*, 26. — 3e état, dernier tirage, le monogramme; le no 11, « corrections faites à des figures fautives de dessin, et plus particulièrement au cadavre qu'on apporte. Apparition des enseignes : *Hôtel des Trois-Balances... Sabra, dentiste du peuple*... dont la consonnance ou la secrète signification semble s'harmoniser avec ces lieux d'un caractère plein d'austérité. » 4e état, avant de détruire cette planche, M. Méryon a encore ajouté cette inscription : *Imagerie religieuse, exportation*, sur la maison qui occupe le fond.

Aux yeux de quelques amateurs, cette pièce est peut-être la plus remarquable de tout l'œuvre. Il était impossible de tirer un parti plus émouvant d'un coin de maisons qui, dans la réalité, étaient loin de produire sur l'âme une semblable impression. Ces toits bizarrement superposés, ces angles qui se heurtent, cette lumière aveuglante qui rend si frappante l'opposition des masses d'ombre, ce monument qui prend sous le burin de l'artiste une vague ressemblance de tombeau antique, offrent à l'esprit je ne sais quelle énigme dont les personnages vous disent le mot sinistre; la foule groupée, penchée sur le parapet du quai, regarde un drame qui se passe sur la berge : un cadavre vient d'être retiré de la Seine; une petite fille sanglote; une femme se renverse en arrière, éperdue, étouffée par le désespoir; le sergent de ville donne aux mariniers l'ordre de porter à la Morgue cette épave de la misère ou de la débauche.

49. L'*Hôtellerie de la Mort*. M. Méryon a gravé sur deux petites planches quelques strophes dont nous détachons celle-ci, d'une mélancolie très-pénétrante :

Venez, entrez, passants,
A ses pauvres enfants,
En mère charitable,
La ville de Paris
Donne en tout temps gratis
Et le lit et la table...

50. L'*Abside de Notre-Dame de Paris*. (Tr. c. L. 290 mill., h. 150 mill.) Épreuve d'essai avant le ciel et les bâtiments de l'Hôtel-Dieu. 1er état, presque terminé avant toute lettre, et avant une portion du ciel à la pointe sèche, à droite; — 2e état, *C. Méryon del. sculp.* MDCCCLIV. *Imp. rue Neuve-Saint-Étienne-du-Mont*, 26. 3e état, dernier tirage, no 12; le titre ci-dessus récrit en petites capitales, suivi de la date 1853; « reprise des fonds et corrections générales; au premier plan à droite, le bordage qui fait communiquer la berge aux bateaux de sable, démesuré de longueur, aboutit ici dans le premier desdits bateaux. »

Les tours de la basilique, vue du pied du pont de la Tournelle, dominent l'abside et les contre-forts. A gauche, les trois arches du pont aux Choux, au-dessus duquel on voit les anciens bâtiments de l'Hôtel-Dieu, et tout à fait à gauche les constructions nouvelles.

Cette vue de Notre-Dame, antérieure à tous les secours que peut prêter aujourd'hui aux dessinateurs la photographie, est d'un aspect magistral. L'église de Notre-Dame semble d'ailleurs avoir exercé une grande attraction sur l'esprit rêveur de l'artiste. Elle avait dicté à un poëte un des beaux livres de notre génération, elle a inspiré à M. Méryon sa plus belle planche.

51. *Le tombeau de Molière.* (H. 70 mill., l. 70 mill.) *Paris, C. Méryon, MDCCCLIV. Imp. rue S.-Étienne,* etc. La planche existe encore. C'est le cul-de-lampe pour le troisième et dernier cahier.

C'est le tombeau de Molière au Père-Lachaise. On lit ce nom sur la plinthe qui soutient une coupe flamboyante; au fond rayonne une étoile mystérieuse; au-dessous du tombeau la barque symbolique de Paris semble reposer sur le nœud de la couronne de lauriers qui enserre cette composition énigmatique.

PIÈCES DIVERSES SUR PARIS, SOUVENIRS DE VOYAGES A BOURGES, EN OCÉANIE, ETC.

52. *Estampes anciennes. Rochoux. Quai de l'Horloge, n° 19.* (L. 120 mill., h. 95 mill.) 1er état, au lieu de la barque symbolique qui, dans l'état suivant, occupe le dessous de l'arche, une lampe rayonnante. Épreuve d'essai avant cet état; la lampe s'enlève sur un fond blanc. — 2e état, les câbles qui s'enroulent sont noués aux angles inférieurs. Imprimée à deux tons.

Cette adresse a été gravée pour M. Rochoux. En haut la Seine et la Marne, couchées, adossées à la porte du Palais de Justice; au bas, la statue de Henri IV sur le terre-plein du Pont-Neuf, rappelé par une arche et particularisé par les boutiques semi-circulaires qui s'élevaient autrefois sur les piles.

53. *Tourelle, la rue de l'École-de-Médecine, 22, Paris.* MDCCCLXI. (Tr. c. H. 220 mill., l. 130 mill.) 1er état, le trait carré supérieur et cintré au milieu. Au-dessous du monogramme C. M, l'INNOCENCE OPPRIMÉE, sous la figure d'un enfant dont les ailes viennent de se détacher, se cache la figure avec désespoir. Au-dessous, LA VÉRITÉ descend des cieux, les cheveux rayonnants, et tient un livre dont les pages portent ces mots : *Fiat Lux,* et LA JUSTICE éperdue, une main sur le cœur, de l'autre voilant ses yeux en pleurs, enveloppée de voiles ondoyants, laisse tomber ses balances et son glaive. Deux couvreurs debout sur une cheminée semblent entrevoir cette apparition. Dans la rue, une foule pressée vaquant à ses occupations. — 2e état, avec ces mots dans la marge inférieure : *Tourelle dite de Marat. Sainte, indissoluble Vérité, divin flambeau de l'âme; quand le chaos est sur la terre, tu descends des cieux pour éclairer les hommes et régler les décrets de la stricte Justice.* — 3e état, les mots effacés; les figures qui sont dans le ciel ont disparu; on ne voit plus que deux oiseaux planant. 4e état, celui que la *Gazette* a publié dans son dernier numéro.

54. *Rue des Chantres. Paris. MDCCCLXII.* Chez Rochoux, *quai de l'Horloge, 19. Pierron imp. R. Montfaucon, 1.* Nous avons décrit cette pièce dans le numéro de la *Chronique* du 11 janvier 1863. Elle est l'une des dernières exécutées par M. Méryon et figure au Salon de cette année. La planche a été biffée. Il y a eu plusieurs épreuves d'essai ne contenant que des différences peu importantes.

55. « Porte en bois sculpté d'une ancienne maison à Bourges. » (H. 170 mill.,

l. 110 mill.) Cette pièce, dont il n'existe que quelques épreuves, a été gravée, en 1851, d'une pointe extrêmement légère. Ce n'est cependant point une des moins colorées. C'est comme un savant croquis à la plume.

56. *La rue des Toiles. Bourges.* (Tr. c. H. 210 mill., l. 125 mill.) Rue sombre et tortueuse dont les maisons sont du style le plus pur des XIVe et XVe siècles. Épreuve d'essai avant toute lettre. 1er état, *C. Méryon del. sculp. 1853*, et l'adresse *rue St-Étienne-du-Mont;* on distingue à gauche un chien fouillant des immondices. — 2e état, le nom et l'adresse sont effacés; à la place du chien, un jeune soldat en costume moyen âge cause avec deux femmes, dont l'une s'appuie sur son épaule. — 3e état, avec le titre. Le cuivre existe.

57. *Ancienne habitation à Bourges.* (Tr. c. H. 230 mill., l. 135 mill.) 1er état, avant les initiales *C. M.* dans le terrain à gauche; les dernières maisons de la rue ne sont que vaguement indiquées. — 2e état, la façade des deux dernières maisons est garnie par un cep de vigne. — 3e état, avec le titre. L'angle de la devanture de cette maison, bâtie, dit-on, par un musicien qui avait fait fortune, est formé par un triple pilier taillé en forme de flageolet. Un petit garçon, assis sur une futaille, souffle dans une trompette, près de deux religieuses causant avec un prêtre. Malgré ces personnages en costume contemporain, on voit passer au fond deux hommes d'armes.

58. *Le Pilote de Tonga.* (H. 205 mill., l. 145 mill.) 1er état, les bords sont inachevés. Au bas, *Souvenirs de voyage*, MDCCCLXI. — VI. — 2e état, à la suite de cette inscription, l'adresse de Delâtre, rue du Faubourg-Saint-Jacques, 81.

Sur la partie intérieure d'un pagne indien, dans les angles duquel sont inscrits les initiales T. C. M., est écrite, en caractères rouges et noirs, cette chanson d'un caractère si pénétrant :

« *Nous partions de Tonga sur un navire de guerre; vient le pilote dans sa frêle* « *pirogue. — Il est presque complétement nu. Fort et agile, en un saut il est à* « *bord; il va droit au commandant et le salue dignement. — Le navire ouvre ses voiles au vent, vivement poussé par la brise qui les gonfle, il donne dans l'étroite* « *et dangereuse passe! — Debout sur le banc de quart, la tête haute, l'œil attentif,* « *l'habile pilote indique du geste la route du navire qui se joue dans les récifs!* « *Son attitude est noble et fière; tout chez lui dénote l'assurance. Sa large poi-* « *trine, de teinte basanée, brille au soleil comme un bouclier d'airain, ses longs* « *cheveux flottent au vent... — A bord tout se tait: officiers et matelots l'admirent* « *en silence... — Et le navire marche, marche toujours... Mais la voie s'agrandit...* « *Déjà la houle du large clapote sous la proue...—Hourra, vaillant pilote, hourra!* « — *La passe est franchie. — Poursuis ta course, ô beau navire, devant nous* « *s'ouvre l'Océan. — A toi, merci, pilote de Tonga!* »

Cette chanson en prose imagée ouvre une série de souvenirs du voyage que M. Méryon a fait sur la corvette le *Rhin*. M. Méryon a recueilli non-seulement des croquis, des vues d'ensemble, etc., mais encore des notes fort intéressantes sur les mœurs, les usages, les costumes, les arts des peuplades sauvages de l'Océanie qu'il a visitées.

59 et 60. *Le malingre cryptogame.* Étude d'après un champignon dont la physionomie bizarre et comme plaisante avait frappé le jeune enseigne de vaisseau dans une forêt de la presqu'île de Banks (Nouvelle-Zélande). En 1845, la corvette le *Rhin* croisait dans ces parages pour protéger les baleiniers français. — « Profil de la tête d'un chien

de la Nouvelle-Hollande. » Cette petite pièce est un essai d'eau-forte sur aluminium.

61 et 62. *Voyage de la corvette le Rhin. Nouvelle-Zélande.Greniers indigènes et habitations à Akaroa (presqu'île de Banks),* 1845. Des indigènes, hommes, femmes et enfants, accueillent avec bienveillance un Européen. Au fond, à droite, s'étagent une forêt et des collines mamelonnées. — *Nouvelle-Calédonie. Grande case indigène sur le chemin de Poëpo.* Une femme portant sur sa tête une corbeille de fruits et un jeune garçon tenant à deux mains un gros poisson se dirigent vers un groupe d'indigènes réunis devant une case. — Ces deux pièces ont été gravées en 1860. Il existe de l'une et de l'autre des épreuves d'essai avant la lettre et avant l'adresse de *A. Delâtre.* (Tr. c. L. 225 mill., h. 120 mill.)

63 et 64. *Voyage du Rhin. Océanie. Ilots à Urea-Wallis. Pêche aux palmes 1845.* Des sauvages se livrent à une pêche d'un genre particulier, entrés dans la mer jusqu'à mi-corps. — *Nouvelle-Zélande. Presqu'île de Banks. 1845. Pointe dite des Charbonniers, à Akaroa.* (*Pêche à la seine.*) Cet épisode de pêche se passe sur le bord d'une anse dominée par des montagnes arides. — Ces deux pièces, dont les dimensions sont les mêmes (L. 300 mill., h. 120 mill.), sont les dernières qu'ait terminées M. Méryon. Il existe de l'une et de l'autre des épreuves d'essai avant la lettre et avant l'adresse de l'imprimeur Pierron.

65. « Vers à M. Bléry. » La pièce est de seize vers.

68 et 69. *Loi lunaire* et *Loi solaire.* Ces deux fantaisies philosophiques reposent sur un ordre d'idées qu'il nous est interdit d'aborder. Les vœux de morale absolue qu'elles expriment, la forme étrange du cadre dans lequel est inscrite la *Loi lunaire*, deux boîtes perpendiculaires dans lesquelles l'homme et la femme devraient la nuit être cadenassés et dormir debout, nous entraîneraient dans des développements inopportuns. Il n'en existe du reste que quelques épreuves.

70 et 71. « Essai d'une gravure en relief, à l'aide de laquelle on aurait pu contrefaire les billets de banque. » Sur l'une de ces pièces sur fond noir, le mot *France* et un fragment d'ornement de style étrusque.

72. « Projet d'encadrement pour le portrait d'un imprimeur, résumant d'une manière allégorique l'histoire de l'invention et des progrès de l'imprimerie. » *Paris MDCCCLXII. A. Beillet impr.* — 1er état, un lynx couché soutient le livre du *code* et des *lois.* — 2e état, le lynx a disparu et le livre est complétement ouvert. — 3e état, sur les feuillets du livre que les flammes dévorent on lit, au lieu de *Vie de Béranger,* ces mots : *Éloge du vice,* etc. Nous négligeons à dessein plusieurs épreuves intermédiaires.

73 et 74. Rebus « Ci-gît la Vendetta en 1863 » et « Béranger ne fut véritablement fort, car il n'eut jamais la clef des chants. » Ce sont les innocents délassements d'un esprit dont le rude et incessant combat de la vie absorbe toutes les forces.

PORTRAITS.

La première pièce que M. Méryon se souvienne avoir gravée est une tête de sauvage d'après un croquis rapporté de ses voyages. Il n'en a point été conservé d'épreuves, non plus que de son portrait qui le représentait vu à mi-jambes, assis devant son chevalet.

75. Une de ses premières études, et il était à ce moment très-préoccupé du style et de l'exécution de Rembrandt, est le portrait d'un de ses amis, *M. Decourtive*, alors élève en pharmacie, et mort depuis d'une maladie de poitrine. Nous en avons vu une épreuve rognée. C'est un jeune homme maigre, aux cheveux abondants et rejetés en arrière. L'expression du regard est très-interrogative.

76. « Portrait de M. Casimir Lecomte, » exécuté en 1856 d'après un dessin de M. Gustave Boulanger. M. Casimir Lecomte est assis, la tête nue et vu jusqu'à mi-jambes.

77. *Évariste Boulay-Paty. C. M. sc. 1861.* Imp. A. Delâtre. Ce portrait doit servir de titre à un recueil de poésies de M. Boulay-Paty. Il rend avec justesse le ton, l'aspect, la substance du médaillon en bronze de David d'Angers, d'après lequel l'a copié M. Méryon. Mais malgré les qualités d'exactitude dans le rendu et de science physiognomonique que révèle ce portrait, ne serait-il point regrettable de voir un artiste, dont les inspirations ont tant d'accent, se livrer à des reproductions, même d'après les maîtres?

78. *François Viète.* Ce portrait de l'illustre mathématicien, interprété plutôt que copié d'après une gravure du temps, orne la seconde livraison de la belle publication entreprise par M. Benjamin Fillon, sous le titre *Poitou et Vendée*, et dont nous avons déjà plus d'une fois entretenu nos lecteurs. Commencé à l'eau-forte, il a été successivement repris et entièrement refait au burin. Au reste, presque toutes les pièces de M. Méryon sont dans ce cas. Quoiqu'il obtienne d'ordinaire d'excellents états d'eau-forte pure en faisant mordre avec la prudence la plus minutieuse, il renforce presque partout les tailles et les creux en se servant du burin avec une rare souplesse.

79. *Pierre Nivelle, évêque de Luçon, né à Troyes en 1584, mort à Luçon le 10 février 1660.* Portrait ovale dans un entourage allégorique, d'après une gravure ancienne. Ce portrait et les suivants, exécutés pour M. B. Fillon, ont été imprimés chez *A. Beillet, quai de la Tournelle, 35, à Paris.*

80. *Théodore Agrippa d'Aubigné*, d'après une lithographie.

81. *Jean Besly, d'après J. Isac, æt. 70, anno 1642.*

82. *René de Budrigale, Sr de Laudonnière Sablais, d'après Crispin de Par.* Portrait ovale au milieu d'un encadrement emblématique. Le dernier état seul porte la devise : *Si Dieu me garde, j'irai à fin.*

83. *Jacques-Louis-Marie Bizeul*, d'après une photographie.

84. *Benjamin Fillon*, d'après une photographie.

Tel est, jusqu'à ce jour, ce qui compose l'œuvre de M. Charles Méryon. Si nous avons donné à ces notes un tel développement, c'est que, à part la valeur personnelle de l'artiste, son œuvre renferme des pièces historiques dont l'intérêt ne fait que s'accroître de jour en jour. Les cuivres n'existant plus, nous pouvions classer cet œuvre et en numéroter les pièces comme s'il était terminé ; l'avenir ne viendra qu'y ajouter un supplément, mais non en rompre le classement. Nous n'avons pas craint d'insister sur l'estime que nous inspirent ces véritables tableaux, parce que nous avons, pour nous confirmer, l'appui universel des artistes et des

amateurs les plus distingués. Nous avons pensé au contraire qu'avant que le temps ait dispersé les feuilles éparses de suites, déjà rares aujourd'hui, il était du devoir de la *Gazette* de les signaler comme des choses hors ligne, dans leur ordre, aux curieux qui ne les connaissaient point encore. Il est bien peu d'eaux-fortes qui, encadrées et accrochées à la muraille, aient un effet aussi puissant. Personne, que nous sachions, n'avait jusqu'à ce jour dégagé autant de poésie de l'architecture des villes.

Enfin, faut-il le redire? nous nous sommes senti pris d'un attachement inexprimable pour cette nature délicate et froissée à laquelle la destinée a versé à pleines mains les angoisses, pour cette originalité loyale qui traverse notre école sans se rattacher à aucune tradition, pour ce talent sobre et puissant qui ne regarde qu'en soi et autour de soi, et, dans nos temps d'exagérations impatientes, ne se pose ni en maître suprême, ni en victime incomprise, pour ce poëte, enfin, qui a si bien compris et chanté Paris, l'âme de la France.

PHILIPPE BURTY.



DE LA NOUVELLE PEINTURE SUR FAIENCE

ET DE SON AVENIR

COPIE D'UNE FRESQUE DE RAPHAEL, PAR M. PAUL BALZE



ORSQUE beaucoup de mes confrères voyagent en ce moment à travers l'Exposition, cherchant ce qui brille et ce qui peut plaire, je veux essayer de signaler une de ces œuvres sérieuses devant lesquelles, faute d'avoir été averti par la critique, le public a passé peut-être sans s'arrêter. Si j'entreprends d'attirer l'attention sur une peinture qui ne ressemble guère à celles qui font le plus de bruit en ce moment, peinture dont l'exécution cache, sous une apparente simplicité, une idée féconde et même une véritable découverte, c'est que j'écris pour un recueil spécial, dans lequel on s'adresse à des lecteurs bien préparés.

Cette peinture, où l'accord de l'art et de l'industrie, accord tant souhaité, se manifeste d'une manière aussi élégante qu'expressive, sort des mains de M. Paul Balze. Nous connaissons tous ce travailleur prodigieux qui, dans l'espace de douze ans et avec un seul collaborateur, son frère Raymond[1], est parvenu à doter la France de trois mille mètres carrés de copies d'après Raphaël, copies excellentes, qui plus est. Nous savons que ce brave artiste est en même temps un mécanicien remarquable et un bon chimiste, un de ceux qui peuvent inventer. C'est que M. Balze, nature spontanée, instinctive, observe encore plus qu'il ne lit, réfléchit longtemps et cherche ensuite avec une volonté de fer. Je ne crains pas de le dire, s'il est un homme aujourd'hui qui puisse me rappeler à certains égards ces Italiens du xve siècle, artistes encyclopédistes qui savaient tout faire, hors leur fortune, cet homme, c'est Paul Balze.

Le catalogue officiel du Salon de cette année porte la mention suivante : « Paul Balze, né à Rome, élève de M. Ingres. N° 1925. *L'Éternel bénissant le monde*, d'après Raphaël. Faïence[2]. »

Cette fresque du plus grand des maîtres est peu connue[3]. Elle décorait encore, il y a quinze ou seize ans, l'abside d'une petite chapelle dépendante de la Magliana, maison de plaisance de plusieurs papes, élevée non loin de la porte Portèse, entre Rome et la mer.

1. Aujourd'hui même, M. Raymond Balze lui vient encore en aide. La part de cet artiste si bien doué, si habile dans l'œuvre dont nous allons parler, mérite d'être signalée.

2. Une autre peinture également sur faïence et de grande dimension, qui se voit dans l'atelier de l'artiste, nous montre la Vierge et l'enfant Jésus au milieu d'un nimbe de flammes.

3. Elle a été publiée par Gruner sous le titre suivant : *I freschi nella capella della villa Magliana fuori di porta Portese di Roma, inventati da Raffaello Sanzio d'Urbino incisi sui lucidi ed edite da Ludovico Gruner con descrizione della villa di Ernesto Platner*. Londres, 1847 ; in-folio.

La Magliana, construite par Innocent VIII, agrandie par Jules II, fut richement décorée par Léon X, qui mit le génie de Raphaël à contribution pour l'embellir. De toute cette splendeur de bon goût, il ne reste plus rien aujourd'hui, pas même cette peinture, dont il serait difficile de retrouver la trace, car elle n'est plus à Rome. Ce diamant, qu'une heureuse inspiration nous rend aujourd'hui dans son état primitif, rappelle le talent du Sanzio arrivé à ce degré surprenant de largeur, de force et de suavité enchanteresse dont *l'École d'Athènes* et *les Sibylles* sont un magnifique témoignage.

Un peu plus de temps et d'espace, c'est-à-dire ce qui me manque (je n'ai pris la plume qu'au dernier moment), et je m'estimerais heureux de pouvoir détailler, pour les lecteurs de province, cette fresque dont la simplicité, je serais tenté de dire la bonhomie, contraste singulièrement avec les compositions tourmentées d'aujourd'hui. Rien de plus paternel, de plus naïvement hiératique, comme on va voir. Au sein de l'empyrée, au-dessus d'une masse de nuages, Dieu lève la main pour bénir la terre, sur laquelle il laisse tomber un regard bienveillant. Un nimbe lumineux de forme gothique et à fond d'or[1], nimbe dont la bordure est embellie par sept têtes de chérubins, encadre cette figure douce et majestueuse. De chaque côté du nimbe, un ange, c'est-à-dire tout ce que la jeunesse dans sa fleur peut offrir de plus charmant, lance des fleurs à pleines mains.

Comment s'y est-il pris, M. Balze, pour transporter sur de petits carreaux de cuisine un vrai Raphaël, pour nous rendre une fresque si classique avec un crayon tellement ferme, tellement correct, que son illustre maître s'en est réjoui? Cette palette franche et fraîche (porcelainiers, émailleurs et verriers en perdent le sommeil), où donc a-t-il pris cela? Je l'ignore, et j'en fais ici l'aveu sans trop de honte, car je me trouve en face d'un inventeur, et tout inventeur a son secret.

Je sais seulement que ce procédé n'est pas le même que celui des peintres sur faïence ou en majolique, pour me servir du terme usité, et qui nous vient d'Italie. En effet, ceux-ci appliquent des couleurs à l'eau sur la couverte crue; c'est ainsi que se nomme l'émail avant la cuisson. Or, c'est là précisément ce qui donne aux plus belles peintures de ce genre quelque chose d'incertain et d'incomplet. Tout y est plus ou moins pâteux. On sent que l'artiste a lutté vainement pour rendre sa pensée, et que les difficultés matérielles l'ont dompté. Il est évident que sur une poussière détrempée (la couverte n'est pas autre chose) et dans laquelle il s'embourbe, le pinceau ne saurait atteindre à la précision et à la finesse. Aussi de brillantes et spirituelles ébauches, mais seulement des ébauches, exécutées, pour ainsi dire, à main levée, c'est là tout ce que des talens de premier ordre ont su nous donner. Trois siècles de pratique et d'efforts n'ont pu vaincre l'obstacle; il est insurmontable.

Trop expérimenté, trop clairvoyant pour prétendre réussir là même où des hommes si habiles n'avaient pu franchir certaines limites, M. Balze a cherché une autre voie. Ses prédécesseurs peignaient sur la couverte crue; il s'est efforcé de trouver un moyen qui lui permît de peindre sur la couverte cuite. Le succès a été complet et dépasse même toutes les espérances. Grâce à ce nouveau procédé, l'artiste devient maître de son instrument. Rapprochées et liées entre elles, de misérables petites briques émaillées, les briques de Ponchon, dans le département de l'Oise, vont lui offrir une surface résis-

1. Ce ton jaune et un peu cru que l'on voit en ce moment sera remplacé par de l'or. Le temps a manqué à l'artiste.

tante et aussi unie qu'une toile du grain le plus fin. C'est à vous, maintenant, de vous mettre en fond de talent et de verve ; rien ne vous gênera. Le pinceau peut courir et s'abandonner. Il peut chercher la précision et la forme : si vous ne réussissez pas, vous n'avez plus d'excuse. J'ai dit : *grâce à ce nouveau procédé*. Ce mot je me garderais bien de le retirer. Oui, le procédé est nouveau, nouveau même à tous egards. Je ne suis point arrêté par l'objection suivante que je prévois : ferait-on remarquer que la peinture sur couverte cuite a été pratiquée en Hollande et en France vers la moitié du siècle dernier, que je n'en serais nullement ébranlé. Je le demande aux connaisseurs, aux amateurs exercés, entre les petits bouquets, entre les figurines chinoises ou japonaises que nous offrent les assiettes sorties des fabriques de Marseille ou de Delft (et c'est à peu près ce que l'on connaît de mieux en ce genre), entre ces faibles et puériles tentatives d'un pinceau timide et patient et la chaleureuse copie de l'œuvre d'un maître, que peut-il y avoir de commun ? Lorsque les résultats sont si différents, on est amené à croire que les moyens matériels par lesquels on arrive ne sont point parfaitement semblables. Ici le talent du peintre ne peut suffire, et le génie de l'invention scientifique doit lui venir en aide.

Ce n'est pas tout ; les gens du métier savent combien la palette du peintre sur majolique était pauvre : M. Balze vient de l'enrichir. Des oxydes combinés avec des couleurs vitrifiables lui fournissent toute une gamme de tons dont la solidité egale la finesse. Le rouge, qui semblait interdit, apparaît avec éclat dans la copie de Raphaël ; c'est une véritable conquête : les chimistes en comprennent déjà toute l'importance.

Quel sera l'avenir de cette nouvelle peinture ? Ceci vaut la peine qu'on y songe. Quant à moi, s'il m'était permis, tout en rendant mes impressions, de donner mon sentiment en pareille matière, je dirais que je vois ici dans l'art une véritable révolution. Sait-on bien que ce procédé nous conduit à l'introduction d'un nouveau genre de mosaïque qui peut amener d'énormes changements, et les plus heureux, dans la manière de décorer nos édifices publics, en ce sens qu'il substitue à de fragiles peintures d'autres peintures aussi durables que le monument lui-même ? Notez que ce procédé s'applique d'autant mieux à l'ornementation des palais et des églises, et de tous les grands édifices, que sa nature même l'y prédispose. Peu lui importe l'étendue des surfaces. En effet, de même que la mosaïque, il a pour base l'assemblage, ou, si l'on veut, l'agrégation de pièces de rapport homogènes, et dont on peut accroître le nombre à l'infini. Grâce à cette armée d'artistes dont il dispose, le gouvernement pourrait (la chose aujourd'hui devient praticable) revêtir entièrement, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur, les murs de Notre-Dame de briques émaillées peintes, et donner ainsi à l'austère cathédrale l'aspect brillant et joyeux du merveilleux dôme d'Orvieto. Dieu me garde de demander une transformation aussi complète, mais je crois qu'il est temps de remplacer, sous les porches de nos églises, de lamentables fresques, aux trois quarts détruites, par une mosaïque solidement encastrée, mosaïque qui défie la pluie et le soleil, qu'un coup d'éponge fait revivre, mosaïque à bon marché.

Je viens de prononcer le mot de *bon marché*. Ce mot sonne bien à toutes les oreilles ; je l'ai prononcé avec intention, car le bon marché joue un rôle important dans le procédé que je voudrais divulguer. Je n'hésite point à dire que, sous ce rapport, il l'emporte sur ceux dont l'objet est de reproduire les œuvres de la peinture d'une manière durable, sur la mosaïque et aussi sur la peinture sur lave.

Savez-vous ce que coûterait une copie de la fresque de la Magliana exécutée par les mosaïstes des ateliers pontificaux ? Vingt-cinq mille francs. M. Balze ne serait pas ce

qu'il est, je veux dire l'homme le plus désintéressé, l'artiste modeste qui trouve sa récompense dans le succès de ses recherches et dans l'approbation de quelques hommes compétents, il serait avide, que la simplicité des moyens qu'il emploie, le bas prix des matériaux, réduiraient ses prétentions forcément au quart de cette somme. Tous ceux qui ont visité son atelier ont remarqué, non sans étonnement, un humble fourneau construit avec quelques briques sur un vieux lit de fer. Ce modeste engin, où la cuisson de sa belle copie s'est opérée, comparez-le avec le vaste moufle que demande la peinture sur lave; mettez ensuite en regard la somme de soixante à soixante-dix francs à laquelle revient le mètre carré de cette matière, et celle de six francs que coûte le mètre carré de briques émaillées, et dites-nous où se trouve l'économie.

J'honore le courage, surtout lorsqu'il est intelligent. Les efforts d'un artiste honorablement connu, de M. Jollivet, pour implanter parmi nous la pratique de la peinture sur lave m'inspirent une vive sympathie. Les œuvres qu'il a envoyées au Salon parlent très-haut en sa faveur : comme procédé, il est impossible de mieux réussir. Malheureusement, ce qui entrave ce procédé, ce qui ne le rend applicable que dans des limites restreintes, c'est l'impossibilité où se trouve l'artiste de pouvoir corriger son œuvre. Fait-il la moindre retouche, le voilà forcé de remettre au feu une grande plaque de lave qui peut s'y briser en un instant. Vous voyez d'ici la dépense et le péril. M. Balze est bien plus favorisé. Enlever les briques sur lesquelles se trouvent les parties défectueuses, peindre et cuire à nouveau quelques autres briques, et la retouche est faite promptement, facilement, et sans le moindre danger pour le reste du tableau.

A l'Exposition, au milieu de toutes les toiles coquettes qui l'entourent, la copie de la fresque de la Magliana paraît un peu fourvoyée. L'artiste n'a pu dérober aux yeux, comme il le fera plus tard à l'aide d'un enduit hydrofuge, les fissures qui marquent la séparation des briques émaillées placées provisoirement sur une planche, opération qui rendra toute cette mosaïque unie comme une glace. Son œuvre ne s'y est point présentée avec tous ses avantages, et pour une bonne raison: c'est qu'elle n'est pas à sa place, c'est-à-dire attachée aux voûtes d'un monument.

Quoi qu'il en soit, des architectes, des peintres et plusieurs des notabilités de l'Institut ont senti déjà tout le parti qu'il y avait à tirer de la mosaïque en faïence. Si les ressources qu'elle présente pour la décoration des édifices, et notamment pour l'architecture polychrome maintenant en grande faveur, ont singulièrement frappé les premiers, les seconds se sont aperçus que s'ils voulaient désormais soustraire leurs œuvres à une destruction inévitable, ils devraient essayer d'un procédé prompt (M. Balze peut faire en un jour ce que des mosaïstes ne feraient pas en un mois), économique, nous savons maintenant ce qu'il en est, enfin d'un procédé qui tient bien plus de l'art que de l'industrie, en ce sens que l'artiste n'a pas besoin d'un intermédiaire pour rendre sa pensée. Il y a là un élément précieux et surtout bien favorable à la peinture murale, la seule qui puisse faire sortir l'art du cercle assez mesquin dans lequel il tourne maintenant. Sans vouloir porter ici un jugement définitif sur une invention qui date d'hier, je crois que dès à présent on peut dire que M. Balze a su faire ce que personne, parmi les peintres sur majolique, n'avait fait avant lui depuis la Renaissance. A ce titre, il a bien mérité de tous ceux qui s'intéressent aux arts et au véritable progrès.

ERNEST VINET.

RAPPORT

AU MINISTRE DE LA MAISON DE L'EMPEREUR



ANS son rapport au ministre de la maison de l'Empereur, M. de Nieuwerkerke relate les acquisitions faites pour nos musées, et il expose les innovations introduites dans son administration depuis 1850. Il est juste de dire qu'elles sont nombreuses et très-importantes. Il est une innovation cependant pour laquelle nous ferons une réserve. C'est en 1849 (et non pas en 1850), sous la direction de M. Charles Blanc, que, pour la première fois, l'exposition des œuvres modernes s'est faite en dehors des galeries du Louvre; mais, tout en réclamant pour M. Charles Blanc l'honneur d'avoir eu l'initiative de cette mesure, nous reconnaîtrons volontiers que, par son application nombre de fois répétée depuis lors, M. de Nieuwerkerke en a consacré le principe. Maintenant, le directeur général des musées réclame, nous assure-t-on, un local convenablement disposé et spécialement affecté à nos expositions; cette création sera un service mémorable rendu aux arts. C'est aussi avec satisfaction que nous apprenons qu'on travaille activement aux catalogues de nos collections. Mais laissons parler ici le rapport, qui, en nous faisant connaître l'étendue de nos richesses, est destiné à devenir un précieux document pour l'histoire de nos musées.

E. G.

« Monsieur le ministre,

L'achèvement du Louvre et sa réunion au palais des Tuileries ont nécessité dans l'intérieur du Musée de longs travaux qui touchent à leur terme.

Cette entreprise gigantesque, devant laquelle avaient reculé tant de souverains, fera du Louvre, incontestablement, la plus vaste, la plus belle galerie de l'Europe. Avant peu de mois, il me sera possible de montrer à S. M. l'Empereur un des joyaux les plus précieux de la France, nos collections d'objets d'art classées d'une manière définitive et considérablement enrichies sous son règne.

Je viens vous présenter aujourd'hui, monsieur le ministre, le tableau de ces richesses, et je crois devoir choisir pour le faire le moment où le public va être appelé à les contempler dans leur magnifique ensemble.

Sous les gouvernements qui ont précédé celui de Sa Majesté, il existait bien des lacunes dans les collections du Louvre, et leur organisation intérieure laissait beaucoup à désirer. Les conservateurs n'avaient même pas un cabinet au Musée. Les inventaires étaient entre les mains d'employés secondaires et ne contenaient aucune description exacte, aucun détail de nature à caractériser chacun des objets exposés, fort peu d'observations scientifiques ou historiques. Les notices livrées au public (à l'exception de celles de MM. Champollion et de Clarac) étaient rédigées par ces mêmes employés et généralement étaient fort défectueuses au point de vue descriptif et critique. La classification des œuvres d'art dans les galeries était faite sans aucune espèce de méthode; enfin ces galeries elles-mêmes n'étaient accessibles au public qu'à certains jours. Les artistes étaient privés de l'étude des plus grands maîtres pendant une partie de l'année, par suite des constructions provisoires que nécessitaient les expositions annuelles. Celles-ci avaient lieu, en effet, dans les salles du Louvre, et tous les ans les chefs-

d'œuvre des anciennes écoles disparaissaient derrière les échafaudages destinés à recevoir les œuvres modernes.

Ces inconvénients n'existent plus. Les expositions ont lieu aujourd'hui dans un local indépendant; les conservateurs travaillent quotidiennement au Louvre, et leurs efforts ont fait complétement disparaître les vices d'organisation que je viens de signaler à Votre Excellence. Enfin, le public est admis tous les jours à visiter librement ce vaste ensemble de richesses artistiques. Cette facilité d'accès donnée à la population parisienne, aux nombreux visiteurs venus des divers points de la France et de l'étranger, et qui en profitent avec un empressement toujours croissant, est une des mesures que je me félicite le plus d'avoir prises, parce qu'elle est de nature à répandre dans toutes les classes de la société le goût du bien par la contemplation du beau.

Pour vous faire juger, monsieur le ministre, l'importance des accroissements dont le Louvre a été l'objet sous mon administration, de 1850 à 1863, je dois prendre un point de départ précis. Je vais donc passer en revue les divers musées, en faisant précéder l'analyse de la situation actuelle pour chacun d'eux des termes mêmes de l'exposé de situation que j'adressais à M. le ministre de l'intérieur, le 8 janvier 1851, c'est-à-dire un an après ma nomination au poste qui m'a été confié.

Les collections du Louvre sont divisées en plusieurs départements ou musées :

I. — LE MUSÉE ÉGYPTIEN.

« Composé de 340 monuments de grande dimension, contenus dans la grande galerie du rez-de-chaussée du Louvre; de deux salles où sont placées, en nombre considérable, des sculptures moins importantes, comme volume, mais non comme intérêt historique; de quatre salles de l'ancienne galerie du musée Charles X renfermant les matières précieuses; et enfin, au deuxième étage, du cabinet du conservateur, où sont déposés tous les papyrus dont la grande surface ne permet pas l'exposition, et d'un magasin contenant une quantité considérable de beaux sarcophages de bois peint que le manque de place ne permet pas non plus d'exposer. » (Résumé de la situation en 1850.)

Aujourd'hui la plupart de ces objets ont pu être rendus à l'étude.

Les monuments, pièces et objets d'antiquité égyptienne de toute nature, entrés au Louvre depuis l'avénement de S. M. l'empereur Napoléon III jusqu'au 16 février 1857, sont au nombre de 8,695. De ce nombre, 290 proviennent de dons faits à l'État; 2,441 d'acquisitions; 5,964 de fouilles opérées en Égypte par M. Mariette, à la suite de la mission que le gouvernement lui avait confiée. Il faut ajouter 243 objets donnés au Musée, depuis le 16 février 1857 jusqu'au 28 avril 1863, et 612 objets acquis entre ces dates. Ce qui donne un total absolu de 9,550 objets nouvellement entrés dans le musée Égyptien.

Parmi les dons, je mentionnerai spécialement ceux de S. A. I. le prince Napoléon : un bas-relief représentant le roi Sété Ier distribuant des récompenses à un grand fonctionnaire, et une inscription historique; de M. le duc d'Albert de Luynes : un rituel funéraire hiératique d'ancien style sur papyrus; de feu Saïd-Pacha, vice-roi d'Égypte : l'épitaphe officielle de Ptolémée Philométor Ier; enfin ceux du prince Tyskiewicz : une collection de plus de 100 objets, tels que figurines de bronze incrusté d'or, bagues, amulettes en pierre dure, cornaline camée et intaille des plus anciens temps, etc.

Parmi les acquisitions, la grande collection Clot-Bey compte à elle seule pour 2,454 objets de toute nature : beaux sarcophages, tables à libation, statuettes, meubles, armes, bijoux, papyrus funéraires des plus beaux styles, registre de comptes hiératique,

contrats de vente des plus anciennes époques de l'écriture démotique, etc. La collection de M. d'Anastasi a également fourni au musée un grand nombre d'objets intéressants : stèles et inscriptions, sculptures et scarabées, amulettes, parures, vases, papyrus, etc.

Quant à la série nombreuse et si complète des monuments provenant des fouilles de M. Mariette au sérapeum de Memphis, il suffit de rappeler, pour en indiquer la valeur en peu de mots, qu'elle fournit une suite de stèles et inscriptions historiques commençant à la XVIIIe dynastie et se continuant jusqu'à l'époque de la domination romaine. Elle contient des documents très-importants pour la chronologie et des spécimens aussi nombreux que variés de tous les styles qu'affecta l'art égyptien pendant cette longue période des quinze siècles qui précédèrent notre ère. On y remarque aussi de magnifiques échantillons de la sculpture peinte des premières époques, contemporaine de la construction des grandes pyramides de Memphis, des sphinx, des lions en ronde bosse, des figurines, statuettes et objets divers de tous les temps de l'antiquité, d'admirables bijoux portant les noms de Ramsès II, le grand conquérant de la XIXe dynastie, et d'autres personnages de son époque, des inscriptions phéniciennes, quelques fragments de papyrus grecs, etc.

Le catalogue du musée égyptien, œuvre remarquable de M. de Rougé, compte aujourd'hui parmi les livres indispensables aux savants.

II. — LE MUSÉE DES ANTIQUES ET DE LA SCULPTURE MODERNE.

Musée d'antiquités assyriennes, grecques et romaines.

« Composé de vingt-deux salles de sculptures au rez-de-chaussée et de six salles de l'ancienne galerie de Charles X, contenant les vases, bronzes, terres cuites, bijoux et autres petits monuments. La première catégorie compte 3,000 objets et la seconde à peu près le même nombre, auquel il faut ajouter 500 inscriptions. » (Résumé de la situation en 1850.)

Ce musée est l'un de ceux qui ont reçu le plus d'accroissements : soit par acquisitions de pièces isolées, et de séries faites à différentes époques sur les fonds destinés à cet usage ; soit par l'entrée au Louvre du Musée Napoléon III, formé des collections Campana, et des objets d'archéologie et d'art antique trouvés dans les missions dirigées en Asie Mineure par les ordres de Sa Majesté.

Aussi notre collection de bronzes est-elle devenue si importante, qu'il a fallu lui consacrer une salle spéciale au premier étage, pavillon de l'Horloge.

D'autre part, les spécimens de céramique antique, les terres cuites, les bijoux vont prendre place dans les galeries du bord de l'eau, où ont été longtemps les peintures de l'école française. Tous ces objets précieux trouveront là un emplacement approprié à leur haute valeur et digne du souverain dont cette belle collection porte le nom.

A ce musée se trouvent joints trois autres musées qui relèvent de la même conservation :

1° *Le musée de sculptures du moyen âge, de la renaissance et des temps modernes ;*

2° *Le musée américain ;*

3° *Le musée d'antiquités celtiques et gallo-romaines* réunies à Saint-Germain.

Le musée de sculptures du moyen âge, de la renaissance et des temps modernes (composé en 1850 de cinq salles de l'ancien musée d'Angoulême) contient aujourd'hui environ 400 sculptures qui ont été soigneusement décrites par M. Henri Barbet de Jouy dans le catalogue qu'il a donné de cette collection.

Le musée américain est spécialement formé des monuments antiques du Mexique et du Pérou que j'ai pu acquérir ou qui proviennent de dons faits à ce musée de création tout à fait nouvelle.

(Je consacre un paragraphe spécial aux antiquités celtiques et gallo-romaines dans le chapitre de ce rapport intitulé : Musée du Luxembourg, de Versailles et de Saint-Germain.)

Le département des antiques et de la sculpture moderne a reçu, depuis 1850, environ 3,000 objets d'art. Parmi les pièces importantes entrées dans notre grande collection nationale il convient de citer :

Au nombre des antiquités assyriennes et babyloniennes : les sculptures colossales et les bas-reliefs découverts à Khorsabad, à Nemrod et à Ninive, les plaques d'or, d'argent, de bronze, portant en caractères cunéiformes la mention de la fondation du palais de Khorsabad ; plusieurs séries de cylindres en pierres gravées; deux coupes d'argent doré trouvées à Cittium, dont l'une a été donnée par M. de Saulcy; la tablette du roi babylonien Ammourabi; deux cylindres de terre cuite portant les chroniques du roi Sargon, etc.

Parmi les antiquités phéniciennes : le célèbre sarcophage du roi Sidon Eschmounazar, offrant le plus grand texte phénicien connu, monument donné par M. le duc de Luynes ; divers tombeaux de marbre blanc sculpté, des figurines de terre cuite, des pierres gravées. Tous ces monuments sont décrits à la suite de la notice des antiquités assyriennes dont M. de Longpérier a publié trois éditions.

Au nombre des marbres sculptés : des bas-reliefs grecs rapportés de Cyzique par M. Waddington, un buste de faune trouvé à Arles, un buste de Sénèque trouvé à Auch, un groupe provenant du cabinet M. Louis Fould, divers bustes de personnages romains, plusieurs belles statues trouvées en Cyrénaïque.

Une grande collection de figurines de terre cuite provenant de la même contrée ; le beau vase de Canosa chargé de figures en relief, donné par M. le vicomte de Janzé.

De très-beaux vases peints, parmi lesquels il faut citer en première ligne les trois grandes amphores portant des noms d'archontes athéniens; les poteries et les vases recueillis dans l'antique ville de Camirus, dans l'île de Rhodes.

Des inscriptions grecques et latines.

Plusieurs collections de bronzes antiques provenant d'Égypte, de Syrie, de Toscane ; la grande statue d'Apollon trouvée à Lillebonne; la figure de la Fortune trouvée à Saint-Puits ; les vases et figures d'argent du trésor de Brissac; le casque d'or d'Anfreville, etc.; les sceaux d'or de Ptolémée V Épiphane.

Au nombre des antiquités de la Gaule : des haches de pierre trouvées dans le dépôt meuble de Saint-Acheul ; des armes de silex et de bronze provenant de Normandie ; la grande arme de grès vert trouvée dans la forêt de Senart ; des vases et des figurines envoyés d'un grand nombre de localités par M. l'abbé Cochet, MM. Menault, Tudot, Pline, Beaune, de La Saussaye, Auvray, Jomard, etc.

En fait d'antiquités américaines, plusieurs collections de sculptures et de vases, acquises de diverses personnes, ou données par M. Angrand de Colleville, et recueillies au Pérou, dans la Nouvelle-Grenade et au Mexique. Le catalogue des antiquités américaines rédigé par M. de Longpérier a déjà eu deux éditions.

Au nombre des sculptures du moyen âge et de la renaissance : une belle statue de la Vierge, ouvrage du XIVe siècle, un précieux bas-relief de Mino da Fiesole donné par M. de Lassalle, quatre bas-reliefs de Jean Goujon représentant les évangélistes, deux

bas-reliefs donnés par M. de Caraman, trois statues de Germain Pilon, les figures de Ligier Richer, des bustes donnés par MM. Lajoye et Maystre, etc.

La sculpture moderne s'est accrue de toutes les statues et de tous les bustes acquis par la maison de l'Empereur pour les musées de Versailles et du Luxembourg.

Il est à peine nécessaire de faire remarquer que l'ensemble de ces objets offre un grand intérêt pour les archéologues, et pour tous ceux qui s'occupent de l'histoire de l'art depuis les temps les plus reculés.

Je rappellerai que l'atelier du musée pourvoit à l'entretien et à la restauration des statues, vases, etc., qui décorent en grand nombre les résidences impériales et leurs jardins.

III. — LE MUSÉE DES OBJETS D'ART DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE.

« Composé de sept salles dans la partie du Louvre qui donne sur les jardins de l'Infante et deux autres salles situées au premier étage, consacrées aux bijoux, aux émaux, aux faïences italiennes et françaises, aux ivoires, aux bois sculptés et autres monuments du moyen âge et de la renaissance. » (Résumé de la situation en 1850.)

Cette section de notre musée est peut-être celle qui s'est le plus enrichie depuis l'époque où j'adressais ce résumé à M. le ministre de l'intérieur.

Par décret du 15 février 1852, Sa Majesté, alors président de la république, créait un musée spécial destiné à recevoir les objets ayant appartenu d'une manière authentique aux souverains qui ont régné sur la France. Le directeur général des musées était autorisé à rechercher tous les objets de cette nature et à les faire retirer des divers musées, bibliothèques, garde-meubles et autres établissements appartenant à l'État, pour les réunir au musée du Louvre, dans les salles qui devaient être spécialement affectées à cette collection. Peu de mois après, le public se pressait en foule dans les salles du premier étage, dites de la Colonnade, qui avaient été appropriées à leur nouvelle destination. Il y contemplait avec respect, entre maints souvenirs historiques précieux, les armes de Childéric, le fauteuil de Dagobert, l'épée de Charlemagne, les bijoux de plusieurs rois ses successeurs, entre autres la bague de saint Louis, l'épée de François Ier à Pavie, celle d'Henri II, d'Henri IV, l'arbalète de Catherine de Médicis, les tentures de la chapelle du Saint-Esprit d'Henri III, toute la suite des armures de nos rois, depuis François Ier jusqu'à Louis XIV, la table sur laquelle Louis XVIII écrivit la Charte, les décorations du sacre de Charles X, etc.

Il faut encore ajouter à ces trésors les Heures de Charlemagne, la Bible et le livre de prières de Charles le Chauve, le bréviaire et le psautier de saint Louis, la Bible de Charles V, les Heures d'Anne de Bretagne, splendide manuscrit composé de 239 feuillets en vélin et de 63 grandes miniatures (ce manuscrit a été publié en fac-simile); les heures d'Henri II, de Marie Stuart, d'Henri IV et de Louis XIV; le magnifique coffret en or repoussé et ciselé, ayant appartenu à la reine Anne d'Autriche; le miroir et le bougeoir donnés à la reine Marie de Médicis par la république de Venise; enfin la salle de l'empereur Napoléon Ier tout entière, précieux reliquaire de la dynastie, depuis le livre de mathématiques du lieutenant d'artillerie, jusqu'au mouchoir qui a essuyé le front de l'empereur mourant. Je viens de faire classer par ordre chronologique ce musée des Souverains, qui n'a cessé depuis le jour où il fut ouvert d'être visité par une foule attentive et recueillie, empressée à venir consulter ces illustres restes du passé. C'est là qu'un nombreux public vient étudier dans ses monuments caractéristiques l'histoire

de la France d'autrefois : étude aussi féconde en leçons de moralité qu'en leçons de goût.

Le musée du Moyen Age et de la Renaissance proprement dit s'est en outre augmenté, non-seulement de nombreux objets acquis sur les fonds spéciaux, mais encore de l'importante collection de M. Sauvageot, qui en a fait généreusement don au musée. La collection Sauvageot contenait environ quinze cents ouvrages d'art de toutes espèces : armes, bois sculptés, bronzes, cires, objets divers en fer, en cuivre, en plomb et en étain; émaux, faïences italiennes, françaises et étrangères, grès, marbres, ivoires, médailles, nacres, instruments de musique, bijoux, orfévrerie, peintures, dessins, gravures, terres cuites, verres de Venise, verrerie allemande, vitraux, etc.

Du vivant du donateur, la collection Sauvageot fut installée dans quelques salles du second étage, au Louvre. Elle est maintenant entrée dans les collections de même nature qui sont réparties entre les galeries d'Apollon et d'autres salles, dont l'une a reçu le nom de Sauvageot.

La restauration de la galerie d'Apollon a été complétement achevée ; cette galerie a été pourvue en outre d'un mobilier en rapport avec sa décoration magnifique. Les émaux et bijoux du Louvre ont trouvé là un véritable écrin digne de leur richesse et de leur rareté.

On peut affirmer, sans crainte d'être taxé d'exagération, qu'aucune galerie de l'Europe n'est aussi riche que la nôtre en objets d'art, tels que bijoux, émaux, faïences, etc., communément appelés *objets de curiosité*. C'est dans ces mille objets de toute forme, destinés à tous les usages, c'est dans ces vases, ces médaillons, ces bijoux en nombre infini, où l'art s'allie d'une manière si souple et si légère à l'industrie, que se révèle le goût d'une époque plus encore peut-être que dans les peintures et les sculptures. L'industrie moderne peut puiser largement dans cette collection des modèles, et, ce qui vaut mieux encore, des exemples pour l'art décoratif et d'ornementation.

IV. — LE MUSÉE DE PEINTURE, DES DESSINS ET DE LA CHALCOGRAPHIE.

Musée de peinture.

« Composé d'environ 10,000 tableaux de toutes les écoles répartis dans les résidences impériales et dans les musées de Versailles, du Luxembourg et du Louvre. » (Résumé de la situation en 1850.)

Les travaux d'achèvement du Louvre, la nécessité d'ouvrir de nouveaux jours dans des galeries très-mal éclairées, l'installation du musée Napoléon III qui sera bientôt achevée, ont nécessité de nombreux remaniements dans les salles de peinture. La répartition définitive aura lieu avant la fin de l'année, et dès ce moment, monsieur le ministre, je puis vous en tracer l'ensemble.

Le salon carré de l'école française, le salon carré des écoles étrangères, la grande galerie du bord de l'eau jusqu'au pavillon Lesdiguières, la galerie dite des Sept-Mètres, ne subiront aucune modification. Je me permets d'appeler l'attention de Votre Excellence sur ces deux dernières galeries. Celle du bord de l'eau a été complétement éclairée par le haut ; la lumière y arrive abondante et cependant réglée et mesurée, et l'on peut dire que cette galerie, comparée à ce qu'elle était autrefois, n'est vraiment plus reconnaissable. Quant à la galerie des Sept-Mètres, si remarquable sous le rapport de la décoration, elle est de création tout à fait nouvelle. Elle a reçu quelques-uns de nos chefs-d'œuvre des écoles d'Italie, et elle excite à juste titre l'admiration générale.

L'école française sera placée dans deux autres galeries donnant sur la place Napoléon III, depuis le pavillon Daru jusqu'au pavillon Mollien. Ces deux galeries, séparées par le grand salon du pavillon Denon, contigu à la salle des États, sont donc parallèles à la grande galerie du bord de l'eau ; elles se prolongeront sur une seule ligne qui touchera par une extremité à la galerie des Sept-Mètres, et, par l'autre, à une dernière galerie en retour, également nouvelle, qui sera partagée en trois salons. Ces trois salons qui relieront les salons de l'école française à la grande galerie du bord de l'eau s'étendront du pavillon Mollien au pavillon Lesdiguières. Ainsi, les peintures de notre musée seront placées pour la plupart dans ce vaste parallélogramme, dont la moitié seulement avait été jusqu'à ce jour affectée au musée. L'étendue de cette suite de salles sera une compensation donnée en échange des quelques travées de la grande galerie qui ont été enlevées à leur ancienne destination.

Les tableaux choisis pour le Louvre dans les collections Campana seront classés dans les salles de la Colonnade qui font suite au musée des Souverains. Le catalogue de cette partie du musée Napoléon III, rédigé par M. Frédéric Reiset, est maintenant sous presse.

Le Louvre s'est en outre enrichi de quatre-vingts et quelques tableaux de différentes écoles. Qu'il me suffise de citer *la Conception*, de Murillo ; la célèbre *Sainte Famille*, du Pérugin, que tous les amateurs de l'Europe s'accordent à considérer comme le chef-d'œuvre du maître parmi ses tableaux de chevalet ; le *Portrait du baron de Vicq*, de Rubens ; un Hobbema de la plus grande beauté, et divers ouvrages de Memling, de Guillaume Van de Velde, de Paul Potter et de Rembrandt. L'école espagnole, qui autrefois n'était que très-imparfaitement représentée au Louvre, y figure aujourd'hui à son honneur, grâce à l'acquisition de plusieurs œuvres importantes de Zurbaran, de Herrera, de Murillo et de Vélasquez.

Je n'insisterai pas sur les catalogues rédigés par M. F. Villot ; ils ont acquis justement une célébrité européenne. Ces catalogues ne contiennent que la description des tableaux exposés aux regards du public ; un inventaire général de la peinture a été également dressé sous la direction de M. Villot par M. Eugène Daudet, conservateur-adjoint.

J'ajouterai un dernier mot sur le musée de peinture. Le classement des tableaux a été trop souvent interrompu par les nécessités de la construction pendant la période de temps qui vient de s'écouler ; mais, dans un avenir prochain, nous arriverons à donner un caractère définitif à cette installation.

Musée des dessins.

« Composé de 35,000 dessins environ, de toutes les écoles et de toutes les époques. » (Résumé de la situation en 1850.)

La collection des dessins s'est augmentée de 1,150 pièces environ. C'est là, sans doute, un accroissement important ; cependant, je dois dire qu'il a été fait dans l'intérêt de cette collection un travail qui me paraît plus important encore. Je veux parler de l'inventaire général de ces 36,000 dessins. Chacun d'eux a été inventorié, décrit, classé et numéroté. Ce travail considérable, dû à M. F. Reiset, est terminé depuis trois ans déjà. Son étendue est le seul obstacle qui m'ait empêché de le faire imprimer. Il représente la matière de bien des volumes in-octavo. Mais un résumé de cet inventaire sera prochainement rendu public, et l'on pourra à l'aide de ce résumé connaître l'état

exact de nos richesses en dessins, et consulter, lorsqu'il y aura lieu, l'inventaire descriptif, manuscrit qui reste dans le cabinet du conservateur.

A ce sujet, je rappellerai que si l'impression de certains catalogues a été retardée jusqu'à ce jour, c'est qu'un travail de cette importance ne s'improvise pas, et que les collections s'accroissant d'une manière incessante, les efforts de l'administration ont dû se porter d'abord sur les remaniements d'inventaire que nécessite l'entrée de tant de richesses nouvelles. Mais ce travail général se poursuit aussi activement que possible dans les diverses conservations, et avant peu nous aurons le catalogue complet de toutes les œuvres d'art du Louvre.

Le musée des dessins a été l'objet d'autres travaux de conservation devenus nécessaires et trop longtemps négligés : chaque dessin exposé dans les galeries a été décollé et remonté uniformément, suivant un modèle qui varie en raison de l'effet particulier à chaque maître ou à chaque ouvrage, sans rien enlever à l'unité qui convient à une grande collection. Il n'y a eu d'exception que dans les cas rares où les anciennes montures n'avaient pas été détruites et méritaient d'ailleurs, par une considération spéciale, d'être conservées. J'ai fait inscrire sur chaque monture le nom de l'auteur du dessin lorsque ce nom était connu, ou, à défaut du nom, les indications d'époque ou d'école qu'il avait été possible de recueillir. Les encadrements ont été faits de manière à laisser à chaque dessin toute sa valeur en épargnant la monture et en permettant de faire, sans nuire à l'ensemble, tous les changements désirables. Ce travail se continue également pour tous les dessins qui ne sont pas exposés.

Les dessins ont été classés dans les salles, autant que possible, par ordre chronologique. On a retiré de l'exposition ceux que la lumière menaçait d'anéantir; cette mesure nous permettra de conserver ce qui reste encore d'un grand nombre d'ouvrages de ce genre, soit lavés ou exécutés à la plume, qui depuis plus de vingt ans se trouvaient en pleine lumière ou même en plein soleil. Quelques-uns des plus précieux sont maintenant placés dans des boîtes hermétiquement fermées que l'on ouvre seulement un jour par semaine et pendant deux heures. Elles contiennent d'inestimables dessins de Raphaël, Léonard, Pérugin, Michel-Ange, Titien, Albert Dürer, Jules Romain, Claude Lorrain, etc., dessins qui proviennent de l'ancienne collection ou d'acquisitions récentes. De cette façon, tout danger de destruction a disparu. Les dessins se conservent, et néanmoins le public peut en jouir sans difficulté; car ma première pensée sera toujours de concilier ces deux termes du problème d'une bonne direction : prendre le plus grand soin des ouvrages d'art et faire aux amateurs, aux artistes, au grand public désireux de s'instruire, la part la plus large qu'il soit permis de leur faire sans péril pour les œuvres, objet de leur admiration et de leurs études.

Les dessins, les miniatures, les pastels, les émaux, parmi lesquels figure la suite des beaux ouvrages de Petitot, occupent treize salles du premier étage.

Musée de chalcographie.

« Composé de 99 volumes de gravures dont les planches de cuivre ou d'acier sont la propriété de la direction générale des musées. » (Résumé de la situation en 1850.)

Les salles qui s'étendent depuis la salle des pastels jusqu'à l'extrémité de l'aile du nord avaient été affectées à l'exposition d'un choix de six à sept cents estampes prises dans le fonds de la chalcographie. Cette exposition, organisée dans le courant de 1851, n'a pas peu contribué à faire connaître au public notre précieuse et immense collection de planches gravées, qui a été complétement réorganisée sous mon administration. Pour

faire place aux tableaux de l'école française, dont l'installation définitive est très-prochaine, ces estampes ont cessé d'être exposées. Mais par suite de la réorganisation que je signale, de l'installation du bureau de la chalcographie au rez-de-chaussée du Louvre, de la distribution libérale du catalogue, des commandes faites par Sa Majesté, cet établissement a atteint un degré de prospérité inconnu jusqu'à ce jour. Il suffira de dire qu'en 1847, par exemple, le chiffre de vente des estampes n'atteignait pas la somme de 1,000 francs; qu'en 1848 il tomba à 624 francs; depuis, il s'est élevé successivement : en 1849, à 1,024 francs; en 1850, première année de mon administration, à 3,000 francs; en 1851, à 4,722 francs; en 1852, à 7,354 francs; en 1853, à 15,341 francs, et depuis cette époque il s'est maintenu à cette hauteur.

Des commandes ont été faites aux artistes pour une somme de 300,000 francs. Lorsque ces planches seront entrées dans le fonds de la chalcographie, elles formeront, avec celles qui ont été acquises depuis 1850, un total de sept cents planches qui viendra s'ajouter à l'ancien fonds, dont le catalogue se trouve ainsi porté à 4,609 numéros. L'on peut dire que de tels encouragements ont été rarement accordés à cet art spécial et dans d'aussi fortes proportions.

V. — MUSÉE NAVAL.

« Le musée naval réunit aux modèles de nos vaisseaux, tant anciens que modernes, les plans en relief de nos ports les plus importants, et les modèles des machines, des instruments et de tous les ornements de notre marine. » (Résumé de la situation en 1850.)

Il faut ajouter à ce musée le musée ethnographique dans lequel j'ai recueilli les productions artistiques et industrielles de tous les pays. Cette collection s'est augmentée en peu d'années des nombreux objets chinois rapportés par M. de Montigny, et des dons nombreux des voyageurs qui se plaisent à déposer dans notre collection un souvenir de leurs lointaines explorations.

VI. — PLATRES MOULÉS.

Préoccupé du désir de développer le goût des arts dans nos villes manufacturières et de contribuer à la création d'écoles de dessin en plus grand nombre sur la surface de l'empire, j'ai complétement réorganisé l'atelier des plâtres moulés, et je crois l'avoir fait de manière à lui donner une plus grande activité, également favorable aux intérêts de l'administration et aux intérêts de l'art.

Le prix élevé des modèles avait été longtemps un obstacle à leur acquisition par les bibliothèques et les écoles de dessin, dont les ressources sont souvent très-limitées. Sur ma proposition, M. le ministre de l'intérieur a accordé en 1850 à tous les établissements publics la faculté de se procurer au musée du Louvre de beaux modèles à un prix modéré. Cette modification du prix de vente des plâtres moulés et des estampes a trouvé dans le public un accueil dont l'empressement se traduit par une plus grande diffusion du goût dans les divers centres de population où l'on use largement de cette libéralité de l'administration.

MUSÉES DU LUXEMBOURG, DE VERSAILLES ET DE SAINT-GERMAIN.

Les musées du Luxembourg, de Versailles et de Saint-Germain sont des dépendances directes des musées du Louvre.

Musée du Luxembourg.

Le musée du Luxembourg doit être considéré comme un lieu de passage pour les œuvres modernes, qui vont, après un stage plus ou moins long, prendre place soit dans les musées de province, soit dans les résidences impériales, soit dans les musées de Versailles ou du Louvre. Il a reçu depuis treize ans la meilleure partie des statues et tableaux achetés à la suite des expositions. C'est ainsi qu'auprès des anciens noms de l'école française, auprès des œuvres de MM. Ingres, Delacroix, Delaroche, Ary Scheffer, etc., figurent les œuvres de MM. Flandrin, Hébert, Bouguereau, Barrias, Baudry, Benouville, Français, Rosa Bonheur, etc.; le Luxembourg a aussi reçu la suite intéressante des portraits au crayon des membres des diverses classes de l'Institut, exécutés par M. Heim.

Musée de Versailles.

Depuis 1850, le musée de Versailles a vu ses collections historiques continuées et complétées par les acquisitions et les commandes de l'Empereur, du ministère d'État et par des dons particuliers.

Les séries de peintures et de sculptures relatives aux époques anciennes se sont augmentées d'un grand nombre d'objets d'art, parmi lesquels je citerai seulement : la Jeanne d'Arc de M. Ingres, le tombeau de Diane de Poitiers, le portrait du chancelier de Bellièvre, un rare et précieux spécimen de la sculpture en cire sous Louis XIV, représentant le médaillon de ce prince, exécuté d'après nature ; les statues et bustes en marbre de la famille de l'empereur Napoléon Ier. Beaucoup de portraits, de statues et de bustes représentant des personnages des xviie et xviiie siècles, d'autres encore appartenant aux époques de l'Empire et de la Restauration, viennent remplir des lacunes qui disparaissent de jour en jour dans cet immense collection ouverte aux souvenirs glorieux de notre histoire.

La série relative aux faits et aux personnages contemporains, depuis le retour du prince président à Paris en 1852 jusqu'à la rentrée des troupes de l'armée d'Italie en 1859, occupe trois grandes salles dans lesquelles sont réunies les œuvres dues à MM. Pils, Yvon, Barrias, Bellangé, Édouard Dubufe, Protais, Durand-Brager, etc., ainsi que les portraits et les bustes des maréchaux de France le plus récemment nommés, et enfin les bustes des généraux morts au champ d'honneur, dans les campagnes de Crimée et d'Italie.

Le nombre total des objets d'art envoyés depuis treize ans à Versailles est d'environ 350 : 90 ont été placés dans les salles du rez-de-chaussée, 210 au premier étage (dans ce nombre se trouve comprise l'intéressante série des dessins représentant les costumes modernes de l'armée française), et 50 au deuxième étage.

Dans les salles des Croisades, je continue à faire inscrire les écussons et les noms des familles dont les ancêtres remontent jusqu'à cette époque. Les titres qui prouvent les droits des familles à figurer dans ces salles sont soumis à l'examen si éclairé et si consciencieux de M. Léon Lacabane.

Toutes les sculptures placées dans les cours et dans les jardins de Versailles ont été, sous ma direction, restaurées et remises en parfait état, à l'époque où l'Exposition universelle de 1855 attirait à Versailles un grand nombre d'étrangers. Les conditions particulières dans lesquelles se trouvent ces marbres, presque tous d'une exécution très-

remarquable, rendront nécessaire, d'ici à un ou deux ans, un nouveau nettoyage général des statues du parc.

Dans deux éditions successives de la notice du musée impérial de Versailles, qui comprend la description de 172 salles, de 4,940 objets numérotés, et, en outre, la description des plafonds, des jardins et des sculptures extérieures, M. Eud. Soulié, conservateur-adjoint chargé du service de ce musée, a dressé de cette immense collection un inventaire détaillé, exact et complet, travail qui, avant 1850, n'avait jamais été livré dans son ensemble au public.

Musée de Saint-Germain.

Par décret de S. M. l'empereur, en date du 8 mars 1862, il a été fondé à Saint-Germain un musée d'antiquités celtiques et gallo-romaines, dépendant du département des antiques.

L'intention de Sa Majesté, en décidant la création de ce musée, a été de réunir les pièces justificatives, pour ainsi dire, de notre histoire nationale.

Parmi les monuments qui donneront au musée de Saint-Germain une valeur historique et artistique toute particulière, je citerai dès aujourd'hui :

1° Deux collections déjà considérables d'armes et d'instruments domestiques en pierre et en bronze. A côté de ces objets trouvés en France, on remarquera la belle série d'objets analogues donnés récemment à l'Empereur par S. M. le roi de Danemark, et qui offriront un point de comparaison des plus curieux, étant rapprochés des monuments gallo-romains;

2° La collection de M. Boucher de Perthes ;

3° Le résultat des fouilles nombreuses opérées sur tous les points de la vieille Gaule à différentes époques : armes, bijoux, sceaux, monnaies et médailles formant une collection numismatique gallo-romaine, vases en verre, statuettes de pierre et de bronze, poteries, briques, tuiles, spécimens de mortier peint ou à relief pour la décoration intérieure des habitations; divers noms gallo-romains de fabricants de poterie qui étaient souvent de véritables artistes, monuments épigraphiques, stèles, inscriptions funéraires, une magnifique mosaïque provenant des ruines de l'ancien *Augustodunum.*

Enfin, on a commencé l'exécution d'une suite de moulages destinés à représenter l'ensemble des monuments de divers âges intéressants au double point de vue de l'art et de l'histoire, et dispersés sur le territoire de l'empire.

En ce moment, je m'occupe de faire déposer au musée de Saint-Germain les objets gallo-romains de toute nature qui existaient au Louvre; ils viendront s'ajouter aux premières richesses de ce musée qui, indépendamment des dons faits par l'Empereur et le roi de Danemark, sont dues à MM. Boucher de Perthes, Duquenelle, Forgeais, Bizet, Galibert, J. Théry, de Curlen, Regnard, Le Métayer-Masselin, Béraud-Dupaty, de Saulcy, André Doutre, Beaune, Guégan, J. Caron, Rossignol, conservateur-adjoint chargé du service de ce musée, enfin à M. le préfet du Morbihan, à M. le vicaire de Questembert et à madame la comtesse de Guéhéneuc.

Le musée d'antiquités gallo-romaines n'est encore qu'en voie de formation. On installe provisoirement les collections dans la grande galerie des Fêtes au château de Saint-Germain. Il ne sera possible de s'occuper de l'aménagement définitif que lorsque les travaux extérieurs seront terminés. Dans cette organisation, on aura soin de désigner en même temps que l'objet le lieu de sa provenance, de manière à augmenter l'intérêt de ces collections déjà si précieuses.

Je résumerai en quelques lignes l'œuvre de ces douze années :

Ouverture de salles nouvelles en très-grand nombre, nécessitée par l'augmentation constante de nos trésors d'art ;

Classement méthodique des peintures et des dessins dans les galeries du Louvre, qui sont toutes maintenant largement éclairées ;

Réorganisation de la chalcographie et des plâtres moulés ;

Rédaction de catalogues et d'inventaires descriptifs et critiques, accueillis avec une faveur croissante par le public, admis enfin à contempler en toute liberté, et chaque jour, les ouvrages des maîtres de tous les temps ;

Fondation du musée des Souverains, du musée américain, du musée ethnographique, du musée Napoléon III et du musée de Saint-Germain.

Telles sont les importants travaux de remaniement et d'accroissement qui ont été réalisés au Louvre depuis le mois de janvier 1850.

Je dois ici rendre justice au zèle de MM. les conservateurs qui m'ont puissamment aidé de leur concours savant et dévoué.

L'exposé qui précède suffit à peine à donner une idée de l'imposant ensemble des musées impériaux, qui, depuis 1850, se sont augmentés d'environ vingt mille objets d'art, sans tenir compte des collections dont se compose le musée Napoléon III. Ce grand nombre d'œuvres précieuses à divers titres, qui sont venues s'ajouter aux richesses de la dotation de la Couronne, formeraient à elles seules, je ne crains pas de l'affirmer, une collection des plus magnifiques.

Je m'estimerai heureux, monsieur le ministre, si, dans cette suite d'efforts que j'ai faits pour maintenir notre musée à un rang qui fût digne de la France et de son glorieux souverain, j'ai mérité et obtenu l'approbation de Votre Excellence.

Veuillez agréer, monsieur le ministre, l'hommage de mon respect.

Le directeur général des musées impériaux, intendant des beaux-arts de la maison de l'Empereur, membre de l'Institut,

C[te] DE NIEUWERKERKE.

Au moment de mettre sous presse, nous apprenons que M. Perraud a reçu, à l'unanimité moins une voix, la grande médaille d'honneur pour son groupe de *l'Enfance de Bacchus*.

Le public accueillera favorablement, nous en avons la conviction, cette nouvelle ; mais nous craignons aussi qu'il accepte moins volontiers les distinctions accordées aux peintres. Les trois premières médailles ont été données, dit-on, à MM. Michel Dumas, Achille Benouville et Gustave Brion.

Ces nominations, qui mettent en lumière des artistes qui, à l'exception de M. Brion, n'ont pas une grande notoriété, ne seront sans doute pas complétement ratifiées par le public. Peut-être sera-t-il frappé, comme nous le sommes, de la nécessité urgente d'apporter de profondes réformes dans le système qui préside à la distribution des récompenses. Cette question est d'ailleurs une de celles que nous nous proposons d'étudier dans un travail d'ensemble sur les Salons.

Le directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

L'ART DE LA RELIURE

EN FRANCE[1]

VII.



C'est en Italie que l'art de la reliure avait fait ses premiers progrès d'élégance et de luxe. Pendant que tous les autres y trouvaient leur *renaissance*, il y trouvait ses commencements.

C'est là qu'on avait rompu d'abord avec les traditions et les grossières pratiques du métier. L'usage de relier les livres avec des planches de bois, des coins et des fermoirs de cuivre, — usage barbare sous tous les rapports, puisqu'un volume de ce lourd calibre[2] étant tombé sur la jambe de Pétrarque, le blessa si grièvement qu'il fallut presque en venir à l'amputation, — avait été peu à peu abandonné[3].

1. Voir la *Gazette* du 1er juillet 1862. Des circonstances indépendantes de notre volonté nous avaient fait suspendre la publication de ce travail, que nous allons reprendre sans interruption.

2. C'étaient les *Lettres familières*. Ce volume se voit encore aujourd'hui à la bibliothèque *Laurentienne*, avec la reliure moins massive qu'on lui donna au XVIe siècle.

3. Un manuscrit in-4° sur vélin, exécuté en Italie au XVe siècle : *Galeotti Martii Narniensis, liber excellentium ad serenissim. Carolum Juniorum Regem Galliarum,* fut vendu en 1785, chez M. d'Aguesseau, revêtu d'une reliure en bois aussi lourde et aussi grossière.

On avait aussi bientôt cessé de couvrir les livres avec de la *peau de truie*, comme cela se pratiquait presque partout au moyen âge. Ce genre de reliure, dont la *Bible de Sauvigny*, aujourd'hui à la Bibliothèque de Moulins, est le plus ancien spécimen, avait été à peu près laissé aux Allemands, qui s'en servirent encore pendant tout le XVIe et le XVIIe siècle, sans y épargner les gaufrures. Au XVIIIe siècle même, quoique l'emploi du maroquin fût devenu général en Europe, la *peau de truie* estampée était encore en faveur chez les relieurs d'Allemagne. Les livres ou manuscrits les plus précieux ne recevaient pas d'eux une autre couverture. M. Solar possédait un petit in-folio de ce temps-là, contenant une suite fort curieuse de sept cent sept dessins de sceaux allemands ou italiens, d'après les chartes de l'abbaye de Polling en Bavière, dont la reliure était ainsi faite [1].

Le progrès, chez les relieurs allemands, n'avait donc pas été bien grand depuis trois siècles. Ils en étaient encore en 1744, date du dernier des dessins contenus dans le manuscrit cité tout à l'heure, où en était, vers 1469, le chapelain Jean Rychenbach, de Geislingen en Souabe, qui reliait lui-même en peau de truie ses livres, les gaufrait, les semait de clous de cuivre, et, chose bien plus curieuse, les signait, ce dont personne avant lui ne s'était avisé pour la reliure des imprimés. On connaît, entre autres livres sortis des mains de ce chapelain relieur : un exemplaire de *l'Apocalypse* et de la *Bible des pauvres*, avec la date de 1467; une *Bible* latine d'Eggesteyn, datée de 1469; un exemplaire du *Saint Jérôme*, de Mentelin, édition de 1470, et un autre du même livre, sans date. Ce volume, on ne peut plus précieux, qui se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque impériale, pour laquelle il fut acquis, en 1792, au prix alors énorme de 1,195 francs 15 sous, à la vente du cardinal de Loménie, est couvert d'une reliure de peau de truie, parsemée d'ornements et garnie de huit coins de cuivre doré. On lit sur le recto l'inscription suivante, en caractères gothiques, empreinte à l'aide d'un fer chaud : *Hieronimi Eusebii Sophronii epistolare, Lib. ptz, Mgro Iacobo, rectori scolarũ Ingmind.* Sur le verso se trouve empreinte, de la même manière, cette autre inscription : *Per me Ioanez Richenbach, capellanum in Grijsslingen illigatus est, año D.* 1469 [2].

Ces sortes de reliures, avec *impression à froid sur cuir*, ont sou-

1. *Catalogue des livres et manuscrits composant la bibliothèque de M. Félix Solar*, 1860, in-8°, t. I, p. 352.

2. Une reliure faite par le même chapelain se trouve indiquée dans le *Treizième Catalogue* de M. Edwin Tross, 1854, in-8°, n° 2159.

vent cela de curieux qu'elles reproduisent de beaux spécimens d'anciennes gravures sur bois ou sur métal, dont aucune impression sur papier n'a pu survivre, et qu'on ne connaîtrait pas sans ces reproductions faites par les relieurs. Il se pourrait même que ce système d'impression sur cuir pour la décoration des volumes eût devancé l'autre, et qu'avant d'in-



FAC-SIMILE D'UNE ESTAMPE DE LA « NEF DES FOUS »

De Sébastien Brandt, 1497.

troduire la gravure dans l'intérieur du livre, on en eût fait d'abord un des ornements de son habit. Ce qui semble certain, c'est que de très-anciens manuscrits, reliés sans doute à l'époque même où ils sortirent de la main du copiste, portent sur les plats de leurs couvertures des gravures en *tympanure* qui semblent antérieures aux plus vieilles gravures sur papier.

En Italie, ce genre de reliure assez vulgaire fut aussi très-longtemps en usage; mais, à l'époque de la Renaissance, il fut abandonné pour d'autres plus élégants et plus riches. Quelques relieurs lui restèrent toutefois fidèles, même en ce beau temps des livres somptueusement habillés. Un amateur de Milan possédait, il y a quelques années, dans sa bibliothèque, un *Orlando furioso* in-4°, imprimé en 1554 à Venise, avec figures sur bois, qui n'avait pas d'autre habit qu'une peau de truie avec impressions à froid[1]. Cette reliure assez grossière portait, avec la date de 1555, d'assez belles armoiries: ce qui prouve qu'un livre habillé sans luxe, à la mode allemande, pouvait encore, en plein XVIe siècle, avoir droit de bourgeoisie dans la bibliothèque d'un seigneur italien.

VIII.

C'était, il faut le dire, une exception; les reliures en veau fauve ou en maroquin avec dorure sur la tranche et dans tous les ornements se trouvaient alors, et cela depuis le milieu du XVe siècle, les seules qui fussent vraiment recherchées par les amis des livres. La mode s'en était même assez rapidement répandue dans le reste de l'Europe. L'Allemagne, alors assez barbare, s'interdisait ce luxe; mais en Hongrie on se le permettait. Le roi Mathias Corvin, « ce grand dévorateur de livres,» comme l'appelle Brassicanus dans sa préface de *Salvien*, in-folio[2], exigea cette magnifique parure pour la plupart des cinquante mille volumes qui peuplaient son immense bibliothèque de Bude et y rayonnaient au milieu d'un monde de statues antiques. En même temps qu'il entretenait à grands frais à Florence « quatre fameux copistes, dont la seule et unique occupation était de lui transcrire tous les auteurs grecs et latins les plus célèbres, qu'il n'avait pas pu faire venir de Grèce, » il mettait en besogne une foule d'ouvriers venus aussi d'Italie, qui donnaient à ces volumes, presque tous manuscrits, un vêtement digne d'eux. Ils étaient reliés en maroquin de couleur rehaussé de dorure et de peintures avec des fermoirs en or et en argent. Par malheur, il n'est presque rien resté de cette incomparable bibliothèque, où l'art des relieurs italiens éclatait avec toute sa grâce primitive, encore un peu nue parfois, un peu sobre peut-être, mais

1. *Catalogue de livres rares et précieux, manuscrits et imprimés, composant la bibliothèque de M. C... R...., de Milan.* Paris, Potier, 1856, in-8°, p. 132.

2. Bâle, 1530.

d'autant plus charmante. En 1526, les Turcs de Soliman, vainqueurs à Mohacz, s'emparèrent de Bude et se ruèrent, entre autres trésors, sur les cinquante mille volumes amassés et ornés par Mathias avec tant de frais et de soins. Ils arrachèrent les fermoirs d'argent, raclèrent les dorures, puis jetèrent au feu ces pauvres livres déshonorés. Quelques milliers, auxquels la barbarie iconoclaste ne pouvait se prendre, furent mis dans des bateaux et emportés sur le Danube et la mer Noire jusqu'à Constantinople, où ils sont toujours dans l'impénétrable bibliothèque du sérail.

Quelques-uns, que l'indigence de leur parure avait sauvés, et que les Turcs avaient dédaigné de détruire ou d'emporter; d'autres, qui se trouvaient dans une tour isolée dont ils n'approchèrent pas, furent, de cette merveilleuse *librairie*, les seuls livres qui survécurent. La plupart, en trop petit nombre, furent achetés par Burbecq et déposés par lui à la Bibliothèque impériale de Vienne, où ils se trouvent encore.

Wolfenbuttel en possédait quelques-uns, et il y en a deux parmi les manuscrits de notre Bibliothèque impériale. Le premier, *Divi Hieronymi breviarium in Psalmos David*, est un admirable manuscrit d'une écriture très-nette, en lettres rondes, à longues lignes, sur le plus beau et le plus fin vélin. Le titre est en capitales d'or sur fond d'azur avec des devises de Mathias Corvin. Le premier feuillet, tout en figures et en emblèmes, représente les armes du prince, supportées par quatre anges. Le nom du copiste est en capitales rouges sur le 370e et dernier feuillet. La mention où il se trouve enchâssé indique, comme nous l'avons dit, que les artistes qui travaillaient pour Mathias étaient d'Italie et que les volumes lui arrivaient tout écrits, sans doute aussi tout reliés de Florence. Voici cette inscription finale: *A. Sinnibaldus exscripsit Florentiæ. A.* 1488, *pro Matthiâ rege Ungahriæ.* Le second manuscrit contient, en outre de quatre traités en italien, le *Tractatus Pauli Santini Ducensis, de Re militari*, avec des figures d'hommes d'armes, d'instruments et de machines de guerre. En tête se trouve une note écrite en français, par laquelle on apprend comment M. de Girardin, notre ambassadeur près la Porte Ottomane, réussit à le tirer de la bibliothèque du sérail pour l'envoyer à l'abbé Louvois, en 1688. Ce manuscrit est donc de ceux qui firent, par le Danube, le voyage de Bude à Constantinople. On voit, du reste, à ses mutilations, qu'il a passé par les mains des Turcs. Tout ce qui était or dans les armes, les enluminures et sur le plat de la reliure, a été impitoyablement raclé.

Puisque les plus beaux ont été détruits, on ne peut juger que d'une manière incomplète, par ce qui reste de ces livres, de ce qu'était l'art auquel Mathias Corvin avait fait appel pour leur ornementation. Mais on

peut, Dieu merci, s'édifier autrement sur les progrès de la reliure italienne à cette époque.

IX.

Ne connaissons-nous pas les admirables livres, à splendides dorures, reliés pour les Médicis, les Della Rovere, les d'Este, etc., et dont la parure extérieure fut peut-être due aux artistes les plus célèbres de la Renaissance en Italie? Si, comme on l'a remarqué, un architecte aussi distingué que Brunelleschi consentait, après avoir fait la grande coupole du dôme de Florence, à disposer les pieuses marionnettes d'une *capanuccia;* si de grands peintres ne dédaignaient pas de se faire pour ainsi dire coiffeurs, enlumineurs, et de colorier eux-mêmes, on dirait aujourd'hui de *maquiller,* la figure des belles Florentines qui allaient au bal [1], pourquoi n'admettrait-on pas que des artistes d'égal mérite, les mêmes peut-être, se prêtèrent volontiers à tracer les dessins que le vêtement des livres devait prendre pour broderie? Il est, par exemple, hors de doute que le merveilleux *Missel* imprimé en 1505 à Venise, par A. de Zanchis, et relié aussitôt pour le cardinal Sigismond de Gonzague, n'a dû sa parure qu'à un artiste des plus distingués et du plus grand goût. Rien n'égale ce qu'il y a d'art et de magnificence dans l'ornementation de ce volume, avec peinture sur les plats, armes au centre, etc. Beaucoup que je pourrais citer, sans m'éloigner de l'Italie, ne sont pas d'une moins élégante richesse. Ceux qui nous viennent de Thomas Maioli se distinguent entre tous. Quel était ce Maioli? Où et quand vivait-il au juste? C'est ce qu'on ne sait pas encore [2]; mais il aimait les livres, il en avait d'admirables, cela suffit: il est célèbre et il mérite de l'être. L'art se révèle par la délicatesse, et il y en a une exquise dans le choix et dans la variété des ornements, dont les méandres se déroulent sur la reliure des volumes qui lui ont appartenu, et qui furent peut-être ornés d'après ses dessins.

La seule chose que l'on croie savoir, c'est que cet amour des beaux livres était chez les Maioli un goût de famille, et que Thomas, qui est le plus célèbre, le tenait d'un Michel Maioli, dont la collection a laissé aussi quelques riches épaves, et qui doit avoir été son oncle ou son père. Il l'imita, mais pour faire mieux. Les reliures des livres de Thomas sont

1. Voir *Di Cennino Cennini trattato della Pittura, con annotazione di G. Tamboni.* Roma, 1821, in-12.

2. On croit que Maioli vivait encore en 1549, car un livre à sa reliure est de cette date. Brunet, *Manuel,* nouv. édit., t. III, p. 1323.

la perfection de l'art, qu'avait entrevu Michel. Les volumes qui nous sont venus de celui-ci ne portent pas de devise, tandis que ceux de Thomas en portent souvent une, tantôt sous une forme, tantôt sous une autre. La phrase assez énigmatique, mais d'autant mieux dans l'esprit du temps, *Inimici mea Michi, non me Michi*, est la forme la plus ordinaire de cette devise. Quelquefois elle se varie ainsi : *Ingratis servire Nephas*, formule bien digne d'un amateur éclairé qui ne veut pas que ses livres s'égarent en des mains ignorantes. La reliure, si élégante et d'un goût si pur qui, revêt le *Justin* in-folio vendu chez M. Solar, porte cette devise. Elle se trouve aussi sur le *Poliphilo* exposé dans les vitrines du British Museum. Quelquefois, toute devise manque : sur les plats du volume se développent les ornements en leur agencement ingénieux et sous leurs couleurs sérieuses : le brun et le blanc d'ordinaire; au milieu une place est réservée en forme de médaillon ou de cartouche, pour recevoir le titre, puis au bas, sous les derniers enroulements, on lit : THO. MAIOLI ET AMICORUM. Ces derniers mots, qui, dès le XV[e] siècle, étaient employés déjà comme formule amicale et hospitalière dans quelques riches bibliothèques[1], furent repris, comme on sait, par notre Grolier, sans doute à l'imitation de Maioli, dont il connaissait les livres. M. Brunet en possède un qui leur appartint successivement à tous les deux, et qui porte la trace précieuse de cette double possession[2]. Sur la couverture est gravé le nom de Maioli, et sur le titre se trouve écrit, de la main même de Grolier, sa fameuse devise, dont il sera parlé plus loin : *Portio mea Domine sit in terra viventiū*.

Voilà un livre qui doit faire bien des envieux, et qui, à son jour, provoquera certainement de bien brûlantes enchères.

Tous les volumes qui viennent de chez Maioli sont beaux ; quelques-uns, d'une beauté supérieure et célèbre, ainsi le *Cæsar* in-folio, édition de Rome, 1469, qui se trouve au Musée Britannique ; le *Della injusticia del Duello*, volume in-4° imprimé à Venise en 1538, qui appartient à la bibliothèque de Dresde; l'admirable Flavius Blondus, *de Roma triumphante*, libri X, Basle, 1581, dont la reliure surpasse tout ce qu'on peut rêver comme élégance, richesse, élévation et pureté de style. Cet admirable volume, dont le *Bulletin du Bibliophile*[3] a donné un fac-simile, fut vendu deux mille francs chez l'amateur de

1. On les trouve sur un manuscrit italien des premières années du XV[e] siècle, qui appartint à *Petrus de Johannis*.

2. Brunet, nouv. édit., t. III, p. 1323.

3. Numéro du mois de septembre 1858.

Lyon, M. Bergeret. C'est bien cher; mais le livre est si beau! Un qui l'était moins atteignit un prix plus élevé encore à la vente Libri de 1859, à Londres. M. de Villeneuve le paya 91 livres sterling (2,275 francs). C'était le seul Maioli authentique de cette vente, qui en étalait dix ou douze. L'un des plus admirables que nous ayons vus passer dans ces derniers temps est le *Freculphe* in-folio de la vente Double. Il pouvait presque lutter, pour l'élégance et la richesse, avec le *Flavius Blondus;* il fût aussi vendu un fort bon prix.

Lorsqu'on connaît les livres de Thomas Maioli, l'on sait ce qu'était l'art des relieurs italiens vers le milieu du xvie siècle. Mais pour ne rien ignorer de leur merveilleuse habileté, il faut avoir vu encore quelques autres volumes, échappés des bibliothèques rivales de la sienne, quelques livres ayant appartenu, par exemple, soit au cardinal Bonelli, soit au doge Cicogna, soit surtout au Génois Démétrio Canevari, qui vint un peu plus tard et fut médecin d'Urbain VIII. Les livres pour lesquels, bien que fort avare, il n'épargnait rien, — la bibliomanie n'est-elle pas une variété de l'avarice? — sont tous reconnaissables au médaillon placé sur leurs plats, dont le sujet invariable est Apollon conduisant son char sur les flots de la mer, le tout en relief, Apollon peint en or, la mer en argent, le char en couleur. Les plus beaux livres que nous ayons vus ainsi décorés sont: l'*Hygin*, petit in-folio, de la vente Solar, et le *Galien* des Juntes, aussi in-folio, de la vente Double. Le premier surtout est admirable. Le *Bembo* in-folio de la dernière vente Libri, et un *Pétrarque* petit in-4°, avec devise grecque sur sa reliure, qui se trouvait dernièrement chez le libraire Tross, étaient donnés comme provenant aussi de la bibliothèque de Canevari. Ce sont de beaux livres, mais le médaillon manquant, on doute qu'ils lui aient appartenu. Les livres de Jordano Orsini, qui portent sur les plats leur écusson, formé des armes des Orsini et des Médicis écartelées, sont aussi fort à rechercher pour leur élégance, mais non certes à cause de leur premier maître. Ce Jordano Orsini était un misérable; il étrangla sa femme en 1576, et l'Italie n'eut pas de plus grand débauché. L'Arétin, qui, on le sait, commença par être relieur, aurait dû relier ses livres!

On peut, sans aller plus loin que la Bibliothèque impériale, se bien renseigner sur la reliure italienne et ses plus fines merveilles au xvie siècle. N'y trouve-t-on pas, en effet, plus d'un livre offert à Louis XII ou à François Ier par quelque auteur italien, et portant, comme il convenait à tout volume de dédicace, le plus riche habit dont les relieurs indigènes avaient pu le parer? Les poëmes latins d'Andrelini, offerts à Louis XII par leur auteur avec une belle reliure en veau fauve estampé, sur laquelle s'étale la devise du bon roi: *Cominus et eminus*, en sont un exemple.

X.

La plupart des livres ayant appartenu à Louis XII, qui nous sont parvenus, sont, comme celui-ci, de provenance étrangère. Ils ne peuvent donc servir à nous faire connaître quel était l'état de l'art de la reliure en France pendant son règne. Longtemps on pensa qu'un certain nombre de manuscrits à miniatures, qui se trouvent aujourd'hui à la Bibliothèque de la rue Richelieu, sous leur premier habit en velours de diverses couleurs, avaient été faits par ordre du bon roi, et comme ils sont fort beaux, ils suffisaient pour qu'on plaçât Louis XII parmi les princes amis des livres et protecteurs des artistes calligraphes, miniaturistes et relieurs, qui s'unissaient pour les embellir. Une découverte que fit M. Van Praët vint un peu déranger cette bonne renommée. En regardant avec soin, il trouva que chacun de ces volumes, dont il ne compta pas moins de cent quatre, cachaient sous les armes du roi de France, qui ornaient presque tous les feuillets, d'autres armes plus ou moins habilement effacées, et qui étaient sans doute celles du premier possesseur. Une fois sur cette voie, il s'ingénia, chercha plus à fond et finit par découvrir que Louis XII n'avait été que l'acheteur de ces beaux livres, et que la gloire de les avoir fait écrire, enluminer et relier, appartenait au riche Brugeois Louis, sire de la Gruthuse. Louis XII n'avait eu que l'honneur de ne pas méconnaître leur prix et de les faire acheter quand le riche amateur était mort. Devenus sa propriété, ils en reçurent aussitôt la royale marque, sous laquelle disparut celle du Mécène brugeois. Ils furent portés au château de Blois, où Louis XII conservait les livres du duc son père, et d'où, en 1544, François I[er] les fit transporter à Fontainebleau.

Une autre partie de la bibliothèque de Louis XII avait une origine presque semblable. Il n'avait pas eu à faire, pour la posséder, un plus grand effort de goût et de choix. Elle lui était venue toute faite du palais des ducs de Milan. Imitant son prédécesseur Charles VIII, qui avait apporté de Naples, et fait placer à Blois, comme butin de conquête, la bibliothèque des rois napolitains [1], Louis XII, après la victoire de Novare, s'était adjugé la bibliothèque des Visconti et des Sforza, qui ne comptait pas moins de mille manuscrits grecs, latins, italiens et français [2]. Ainsi,

1. Tiraboschi, *Storia della Litterat. italiana*, in-4°, t. VI, p. 113.
2. Le Roux de Lincy, *Vie de la reine Anne de Bretagne*, t. II, p. 32.

on le voit, toujours des livres de provenance étrangère, et rien par conséquent dans la bibliothèque de Louis XII qui puisse nous éclairer sur les progrès de l'art du livre en France pendant son règne. Nous trouvons chez sa femme, la reine Anne de Bretagne, ce que nous cherchons en vain chez lui; mais là encore ce qui nous intéresse fait le plus souvent défaut : le livre survit, mais d'ordinaire sous un autre habit que celui qui lui fut donné d'abord. Le magnifique livre d'heures d'Anne de Bretagne, par exemple, ne nous est parvenu que sous un vêtement d'emprunt, et qui, taillé dans le chagrin noir à la mode pour les livres de piété du temps de Louis XIV, fait tristement anachronisme avec l'ornementation intérieure du volume, où l'art du XVe siècle est si richement et si délicatement en fleur. Les deux fermoirs d'argent doré, portant l'initiale couronnée de la reine Anne, et adaptés à la reliure moderne, sont tout ce qui reste de la première parure dont le marchand tourangeau, Guillaume Mesnager, avait vendu le « veloux cramoisy » moyennant « XX sols tournoys[1]. »

Parmi les treize ou quinze cents volumes qui composaient la bibliothèque d'Anne de Bretagne, et dont les livres conquis à Naples par Charles VIII formaient la plus grande partie, s'en trouvaient quelques-uns qui sortaient de la célèbre boutique d'Antoine Vérard, et que le grand libraire parisien était venu lui-même présenter à la reine, ainsi que le prouve la miniature du frontispice d'un de ces livres, les *Fables d'Ésope*, où l'on voit Vérard à genoux devant Anne de Bretagne et lui offrant son volume. Ce livre, comme tous ceux du même libraire, était sorti de sa boutique complet et tout vêtu, soigneusement imprimé, richement enluminé, et même tout relié, car Vérard était un de ces libraires privilégiés qui, sous l'enseigne d'un seul métier, pouvait réunir dans sa main les industries diverses qui concouraient à la fabrication du livre. Un compte présenté par lui au père de François Ier [2] comprend non-seulement l'impression des volumes, mais le parchemin employé pour les faire et les reliures qui les couvrent. On y trouve souvent une mention comme celle-ci : « Pour la relieure, tympaneure[3] et dorure dudit livre, LXX s. »

D'autres libraires avaient un droit pareil. Ayant reçu le titre de *relieurs jurés*, ils pouvaient cumuler les trois industries d'imprimeur, relieur et vendeur de livres[4]. Philippe Le Noir, qui vécut sous Louis XII

1. Le Roux de Lincy, *Vie de la reine Anne de Bretagne*, t. IV, p. 159.
2. Ce compte a été publié en 1859 dans les *Archives du bibliophile*, t. II, p. 171.
3. Voir sur ce mot notre premier article.
4. F. Didot, *Essai sur l'histoire de la gravure sur bois*, 1863, in-8°, p. 139.

et sous François Ier, et dont la boutique s'ouvrait *en la grant rue St. Jacques, à l'enseigne de la Roze blanche couronnée*, fut un de ces imprimeurs, relieurs et libraires. Le volume des *Cent hystoires de Troye*, par Christine de Pisan, qui fut publié chez lui en 1523, porte au titre : *Imprimées à Paris par Philippe Le Noir, libraire et relieur juré en l'Université de Paris*[1]. Estienne Roffet avait un titre encore plus enviable : il était relieur du roi, avec droit de vendre des livres. Le bel exemplaire du *Décaméron*, traduit en 1545 par Antoine Le Maçon, que possède la Bibliothèque impériale, vient de chez lui et est un précieux échantillon de ses reliures. Roffet n'imprimait pas; il reliait les volumes sortis des presses de Paris ou de la province, et les vendait. Un autre du même nom, et sans doute de la même famille, qui vivait dans le même temps, Pierre Roffet, qu'on avait surnommé *le Faucheur*, pour empêcher des confusions qui n'ont pas toujours été évitées, n'était que simple libraire. La veuve Nicole Vostre et Geofroy Tory imprimèrent pour lui. Sur le *Jehan Marot* de 1532, petit in-8°, on lit : *Imprimé pour Pierre Roufet* (sic), *dit le Faulcheur, par maistre Geufroy Tory*. L'habile artiste berrichon avait-il marqué de la plaque à l'emblème du *Pot cassé*, qui lui servait d'enseigne [2], la reliure de ce volume imprimé pour un autre? C'est probable. Un livre d'heures qu'il fit ainsi pour Hardouin la porte en effet gravée en or [3]. Malheureusement les deux exemplaires du *Jean Marot*, que j'ai vus, l'un en 1854 à la vente Bertin, l'autre l'année d'après chez Potier, avaient échangé leur ancienne reliure pour une plus moderne [4].

Il était très-rare chez nous qu'un relieur de ce temps-là mît son nom sur un volume relié par lui; aussi les ouvriers, même les plus habiles, sont-ils presque tous inconnus. Il faut, pour les voir nommés, fouiller les anciens comptes [5], et, sachant leur nom, garder encore le regret de ne pas connaître au juste leurs travaux. Les relieurs belges et allemands nous renseignent mieux, étant moins modestes. Plusieurs se sont nommés sur les livres qu'ils ont parés. Clément Alisandre, qui reliait en 1510 pour le duc de Clèves, a mis son monogramme, et, qui plus est, son nom en toutes lettres sur un exemplaire de la *Pragmatica sanctio*, sorti des presses parisiennes de Philippe Pigouchet [6]. L'un des plus anciens im-

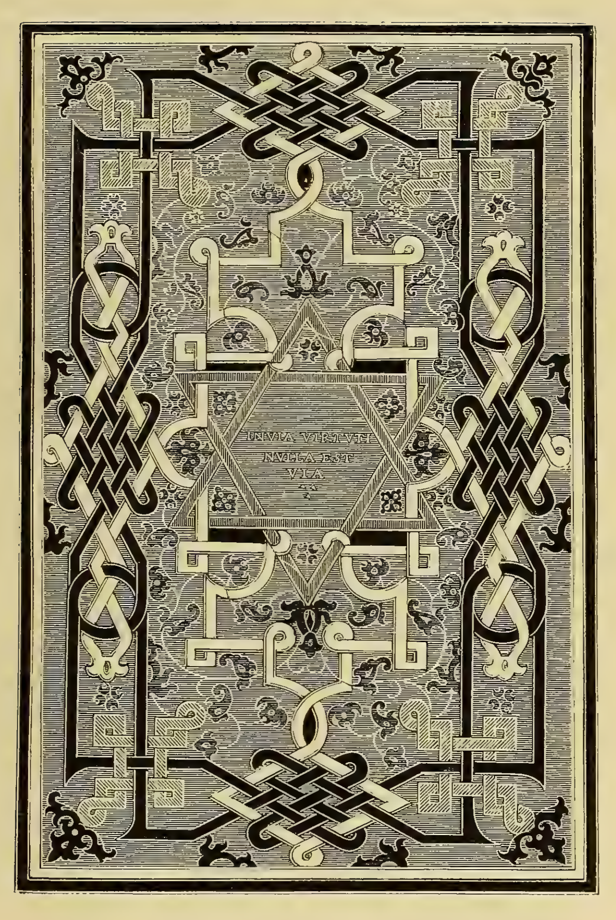
1. M. de Soleime possédait *le Vergier d'honneur*, imprimé et relié chez Ph. Le Noir.
2. F. Didot, *loc. cit.*
3. Ce volume est à la Bibliothèque impériale.
4. L'un avait été relié de nouveau par Bauzonnet, l'autre par Duru.
5. Voir notamment *Catalogue des Archives Joursanvault*, t. I, p. 143, 144, 145.
6. M. Lampretz, de Cologne, a fait graver les deux plats de cette reliure. Voir *Bilderhefte zur Geschichte des Buchandels*, 1861, pl. V.

primeurs de la Belgique, Pieter Keysere, faisait de même pour les livres imprimés et reliés chez lui. Une reliure très-curieuse, faite pour un livre de piété et transposée sur un volume rien moins qu'édifiant, le *Rabelais* in-16 de 1580, porte au bas des plats, représentant sur veau estampé sainte Agathe, martyre, le nom de Pieter Keysere sous sa forme latinisée de *Petrus Cesaris*[1]. On sait par là, de façon certaine, ce qu'étaient les reliures flamandes de la première moitié du XVIe siècle, et, n'eût-on que ce spécimen, on juge qu'elles étaient moins disgracieuses que ne l'a dit Nodier[2]. Les livres qui ont appartenu au Brugeois Marc Lawrence de Watervliet, dont le nom latinisé est *Marcus Laurinus*, permettent encore mieux d'apprécier leur richesse et leur élégance. J'en voyais dernièrement un à la vente Double, le *Ciceronis orationes, volumen primum* de Simon de Colines, 1543, in-16, qui ne laissait rien à désirer pour le goût de sa reliure à riches incrustations de cuir blanc, noir et rouge. Laurin mettait sa devise sur ses livres, et la variait souvent. Sur le *Blondus* de la vente Libri, en 1859, il avait fait écrire, par allusion à son nom de Watervliet: *Vita ut aqua fluens humana*. Sur son *Lucrèce* de l'édition d'Alde, 1515, in-8°, que possédait M. Renouard, on lisait, au milieu d'une couronne de lauriers : *Virtus in arduo*. Le plus souvent à ces devises il joignait celle-ci, placée plus bas: *M. Laurini et amicorum*. C'est un point de ressemblance de plus entre le bibliophile brugeois et l'illustre amateur de Lyon, Grolier, dont nous allons parler maintenant.

XI.

Jean Grolier de Servier, vicomte d'Aiguisy, naquit à Lyon en 1479, d'Étienne Grolier, gentilhomme du duc d'Orléans, qui fut plus tard Louis XII. Sa famille était d'Italie. Elle en avait rapporté le goût des arts élégants et du luxe. Grolier fut digne d'elle. Un long séjour dans son pays d'origine sut l'entretenir dans les traditions artistes de sa race. Louis XII l'emmena dans le Milanais, dont il lui fit administrer les finances[3]. François Ier l'y conserva comme intendant général de l'armée[4]. Quand cette conquête fut perdue pour nous, il revint à Paris et fut l'un des quatre trésoriers généraux de France. C'est à ce titre qu'en 1559 il s'entremit dans

1. *Archives du bibliophile*, t. II, p. 67.
2. *Description raisonnée d'une jolie collection de livres*, 1844, in-8°, p. 22.
3. Nous verrons qu'en 1512 il y était déjà.
4. Une quittance du 25 août 1525 nous le montre à Milan trésorier des guerres.



RELIURE D'UN EXEMPLAIRE DE PLINE, DE BASLE, IN-FOLIO, 1545,

Ayant appartenu à Louis de Sainte-Maure.

« le préparement et accoutrement du lieu à la pointe du Palais où se font les essais des pièces de monnaie étrangère pour le règlement et la valeur d'icelle [1]. » En 1563, nous le voyons payer les sommes nécessaires pour les travaux du Louvre [2]. Il habitait l'hôtel de Lyon, près de la porte de Buci, « du quel hostel, dit Du Breul, il avoit fait bastir la maison qui est sus la grande rue [3]. » Il y mourut le 22 octobre 1565, âgé de quatre-vingt-six ans, laissant deux filles bien mariées, Anne et Isabelle, et un bâtard nommé César, qui resta longtemps à Rome, dont il raconta le siége par le connétable de Bourbon [4], et où il eut pour protecteurs les papes Clément VII et Jules III. L'épitaphe de Grolier, à Saint-Germain-des-Prés, insiste moins sur ses titres que sur son amour des lettres. Leur culte fut en effet la principale occupation de sa vie. Les dédicaces qui lui furent adressées par une foule de savants d'Italie et de France, dont il avait encouragé les travaux, en sont la preuve. Gaffuri lui dédia, en l'appelant *eminens musarum cultor,* son ouvrage sur la musique, imprimé à Milan en 1518; Étienne Niger son livre sur la littérature grecque, Milan, 1517, et Rhodiginus ses *Lectiones antiquæ*, Alde, 1516. Le *Suétone* de Lyon, 1518, lui est aussi adressé; Marc Musurus lui dédie, en 1515, sa préface de la *Grammaire grecque* d'Alde Manucci, et le poëte Jean Voulté, si sévère pour tant d'autres, même pour Rabelais, n'a que des éloges pour Grolier. Voilà bien des titres de gloire; mais le plus beau, pour le riche amateur, est sa bibliothèque.

C'est en Italie, à Milan, à Florence et à Venise, qu'il la commença sans doute, et qu'il en recueillit les principales richesses.

En avril 1512, on le sait par une quittance que possédait M. Coste [5], il était déjà *trésorier et receveur général des finances du roi en le duché de Milan.* Presque tous les livres qui nous restent de lui, débris merveilleux et enviés dont M. Gustave Brunet a dressé la trop courte nomenclature, ont été imprimés à Venise, chez Alde. Il paraît même que le riche amateur non-seulement achetait, mais faisait imprimer à ses frais chez le célèbre typographe vénitien. L'édition qui fut donnée chez Alde, en 1522, du *de Asse*, de Guillaume Budé, n'a pas d'autre origine. La mention *Sumptibus Grolierii* prouve qu'il en fit les frais. Budé en échange la lui dédia.

1. *Catalogue des Archives Joursanvault,* t. I, p. 158.
2. *Catalogue des autographes* vendus le 22 novembre 1852, p. 22.
3. Du Breul, *Antiquités de Paris,* p. 340.
4. *Historia expugnatæ et direptæ urbis Romæ,...* 1637, in-4°.
5. *Catalogue de la bibliothèque de M. Coste*, p. 367. Voir aussi *Mélanges*, de la collection Fossé-d'Arcosse, p. 240-241.

Si Grolier allait en Italie pour chercher un imprimeur, bien qu'il n'en manquât pas d'excellents en France, à plus forte raison devait-il ne prendre que là les ouvriers auxquels il confiait l'habillement de ses volumes, car la France n'avait sans doute pas alors un seul relieur qui eût pu satisfaire pleinement aux délicates exigences de son goût. Ceux même qu'il prit en Italie[1] ne travaillèrent sans doute que sous sa direction assidue, peut-être même d'après ses dessins. Une médaille dessinée par lui au verso du feuillet 112 de son exemplaire des *Adages* d'Érasme, vendu 400 francs chez M. Coste[2], prouve qu'il maniait le crayon avec une certaine sûreté de main, et que ce devait être un jeu pour lui de tracer les fins méandres qui se déroulent en linéaments d'or sur la riche couverture de ses livres. Ce qui est certain, c'est que, comparées aux autres reliures du même temps et du même pays, celles de Grolier se distinguent par un goût sans égal et jamais démenti. L'art créé par l'Italie n'est là que comme donnée et comme inspiration. Grolier, en amateur de génie, chose certes bien rare, fait naître, à côté de celui qui l'inspire, un art tout nouveau, plus fin, plus délicat, plus élégant ; en un mot, il crée un art français avec des procédés italiens.

Il fit école, on peut le dire. Bientôt se formèrent, à son exemple, d'habiles amateurs qui formèrent à leur tour d'habiles ouvriers. Nous nommerons sans plus tarder, parmi les disciples de Grolier, en l'art de bien diriger l'ornementation des livres, son contemporain Louis de Sainte-Maure, et pour qu'on juge de son goût nous reproduirons une de ses reliures, qui sont plus rares que celles de Grolier lui-même. Elle recouvre un exemplaire du *Pline* de Basle, 1545, petit in-folio.

Les plus experts vinrent en aide à Grolier, non-seulement parmi les Italiens, mais aussi parmi les Français. Ce fut à qui se prêterait à son goût pour lui préparer des exemplaires de choix, sur vélin, comme son admirable *Lucrèce* des Alde, qui fut acquis en 1817 par la Bibliothèque impériale[3], et parfois même à ornements d'un luxe tout particulier, comme les *Coryciana* de Palladius, Rome, 1524, in-4°, qui, sur l'exemplaire fait pour Grolier, étalent, imprimés en or, non-seulement leur titre, mais les cinq premières lignes de la dédicace et les cinq qui commencent le *Protepticus* de Mariangelus. Voilà ce qu'on peut appeler un véritable livre d'amateur[4]. Il ne fut pourtant vendu

1. P. Deschamps, *Catalogue des livres de M. Solar,* 1860, in-8°, t. I, p. 60.

2. Voir, sur ce beau livre, *Catalogue Coste,* n° 1062.

3. Brunet, *Manuel,* nouv. édit., t. III, p. 1218.

4. Un pareil exemplaire se trouvait à la bibliothèque de Saint-Germain-des-Prés. *Idem,* t. IV, p. 323.

que 15 livres 10 sous en 1789, à la vente de la bibliothèque du prince de Soubise!

Grolier voulait, pour l'intérieur de ses livres, le plus beau vélin, ainsi qu'on le voit par son *Lucrèce*, dont je viens de parler, et par son *Martial*, que possède aussi la Bibliothèque impériale [1]. Faute de vélin, il lui fallait au moins le papier le plus fort et le mieux préparé. L'extérieur du volume lui importait peut-être plus encore, et rien ne lui semblait trop précieux pour l'embellir d'une façon digne. Ce n'est pas lui qui se fût contenté, pour les compartiments de ses reliures, de ces peaux mal teintes, taillées dans du mauvais mouton dont Rabelais disait en se gaussant : « De la peau seront faitz les beaux marroquins, les quels on vendra pour marroquins Turquins ou de Montélimart ou de Hespaigne pour le pire. » Grolier ne faisait mettre en œuvre, par les ouvriers à son service, que du maroquin bel et bien authentique, tel qu'il nous en venait du Levant par Venise, ou d'Afrique par l'Espagne en passant par Avignon, où le riche marchand Jehan Colombel servait d'entrepositaire [2].

Pour les dessins à *pousser* en or sur ce cuir précieux, ou à y disposer en découpures et en incrustations; pour la forme des lettres à y graver en de gracieux cartouches élégamment détachés des arabesques, nous avons dit que Grolier s'y employait sans doute lui-même ; mais nous devons ajouter que des mains plus expertes encore que la sienne, et plus rompues par un assidu travail à ces délicatesses artistes, lui prêtèrent leur habileté. Les premières lignes du *Champ fleury*, de Geofroy Tory, nous sont sur ce point un très-curieux témoignage [3]. On y apprend d'une façon certaine que l'habile imprimeur de Bourges travailla pour l'ornementation des livres de Grolier, et grava même à son intention tout un système de lettres reproduit ensuite dans son ouvrage, et grâce à cet aveu on arrive à s'expliquer comment il existe tant de ressemblance entre certains dessins des reliures de Grolier et quelques *entourages* de pages dessinés par Tory pour ses livres. Ce sont œuvres non-seulement de la même école, mais de la même main. « Le matin de la feste aux Roys, écrit donc maître Geofroy [4], après avoir prins mon sommeil et repos, et que mon estomac de sa legière et joyeuse viande avoit faict sa facile concoction, que l'on comptoit M. D. XXIII, me prins à fantasier en mon lict, et mouvoir la roue de ma memoire pensant à mille petites fantaisies, tant serieuses que joyeuses, entre les quelles me souvins de quelque lettre

1. Van Praët, *Catalogue des livres imprimés sur vélin*, t. VI, p. 85.
2. *Comptes royaux*, année 1529.
3. Aug. Bernard, *Geofroy Tory*, p. 17, 88, 89.
4. *Le Champ fleury*, fol. 12.

antique que j'avoys naguere faicte pour la maison de monseigneur le tresorier des guerres, maistre Jehan Groslier, conseiller et secretaire du Roy nostre sire, amateur de bonnes lettres, et de tous personnages savants des quels aussi est tres ame et extime, tant delà que deçà les monts. »

Ce témoignage en faveur de Grolier n'est pas à dédaigner, venant d'un homme comme Tory. Grolier le lui rendait bien, puisque, malgré ses préférences pour les talents d'Italie, il recourait au sien, et puisqu'il consentait à admettre dans sa bibliothèque des livres sortis de ses presses. Un exemplaires des *Heures de la Vierge*, in-4° imprimé par Tory à Bourges en 1527, portant une reliure à la devise de Grolier, figurait en 1857 à l'exposition de Manchester[1]. Ce livre d'un imprimeur français chez Grolier est fort à remarquer. Il y fait même exception. Parmi ceux qui, partout dispersés, survivent de sa bibliothèque, nous en connaissons quelques-uns, tels que le *Xénophon* en latin, in-folio de la vente Mac-Carthy, les *Ecclesiastæ* d'Érasme, vendus 530 francs chez M. Coste, et le magnifique *Polydore Virgile*, décrit en 1837 par le *Bulletin du Bibliophile*, qui figuraient chez Grolier comme des spécimens des célèbres presses de Froben, à Bâle; d'autres, tel que les *Spectacula in susceptione Philippi*, *hisp. princ.*, magnifique in-folio dont le prix monta jusqu'à 1,080 francs à la vente Coste, y représentaient l'imprimerie d'Anvers. Mais aucun, à notre connaissance, si ce n'est un petit volume in-8° de Sadolet, *Interpretatio in psalmorum miserere mei*, imprimé à Lyon en 1534, les *Offices* de Cicéron, aussi imprimés à Lyon en 1533, et les *Heures* de Tory, dont je viens de parler, aucun n'y représentait l'imprimerie française. En général, c'est l'Italie qui avait fourni à Grolier tous ses livres, et cela nous confirme dans ce que nous avons dit sur la patrie des ouvriers qui les relièrent sous sa direction. Il confia certainement à des mains italiennes la parure des volumes que des mains italiennes lui avaient si habilement fabriqués. Son admirable *Plaute*, in-8° sur vélin qui se trouve aujourd'hui au British Museum, où il est passé de la bibliothèque de Georges III[2]; son *Cicéron* en 4 volumes in-folio, si bien vêtu de maroquin violet antique, qui fut vendu 1,485 francs chez Decotte en 1804, lui venaient de la fameuse imprimerie des Juntes, à Florence. Rome lui avait fourni son *César* in-folio, aujourd'hui à Berlin; Brescia, son Macrobe de *Somno Scipionis*; Bologne, son *Apulée*, de 1500, in-folio, l'Albertus *de Viris illustribus ordinis prædicatorum*, et ce magnifique

1. Voir un excellent article de M. Le Roux de Lincy, *Revue contemporaine*, 31 octobre 1857, p. 370.

2. *Gentleman's Magazine*, mars 1834, p. 235-246.

exemplaire des *Præfationes gymnasticæ*, qui est aujourd'hui l'un des joyaux de la bibliothèque de M. le duc d'Aumale, où il est passé avec celle de M. Cigogne[1]. Mais c'était son cher imprimeur de Venise, Alde, qui l'avait surtout approvisionné de beaux livres. Il n'en publiait pas un, que le plus bel exemplaire ne fût réservé pour Grolier, qui s'appliquait aussitôt à le faire vêtir d'un habit digne de l'imprimerie d'où il sortait, de la bibliothèque où il entrait. C'était un exemplaire sur vélin ou sur beau papier fort à larges marges, portant des marques d'une richesse d'exception, comme le *Palladius*, dont j'ai parlé plus haut; la plus ordinaire de ces distinctions était les initiales peintes en or. Le *Juvénal* in-8° de la vente Double, dont la reliure en veau fauve à compartiments est si riche; le *Catulle*, qui, en mars 1856, fut vendu 2,500 francs chez M. Hebbelinck, et que l'on semble craindre de tirer de son étui tant le maroquin en est frais et les dentelles éclatantes; le *Virgile* in-8°, relié de maroquin noir à compartiments, qui fut une des perles de la vente Giraud, en 1856, et plusieurs autres que je pourrais citer, ont tous ainsi leurs initiales peintes et rehaussées d'or. Pour le *Virgile*, qui est celui qu'Alde et André, son gendre, imprimèrent au mois de juin 1527, une remarque intéressante est à faire. Grolier le trouvait si admirable qu'il en voulut plusieurs exemplaires, dont chacun reçut par ses ordres une reliure particulière. Celui de la vente Giraud était, nous l'avons dit, en maroquin noir, tandis qu'un autre, qui de chez Renouard, où il fut vendu 1,500 francs, passa chez M. Solar, puis chez M. Double, était en maroquin citron. Comme deux jumeaux, on ne les distinguait que par l'habit. La Bibliothèque impériale possède aussi un *Virgile* de cette édition, à la marque de Grolier, dont la reliure n'est pas moins différente, et je jurerais que deux autres que je n'ai pas vus, celui du British Museum et celui de la magnifique bibliothèque du marquis Trivulzio, à Milan, ne ressemblent pas non plus pour la parure à ceux dont je viens de parler. Voilà donc, bien comptés, cinq exemplaires de la même édition du *Virgile* d'Alde chez Grolier. Il fallait ou qu'il en fût bien enthousiaste, ou que le poëte fût une de ses plus vives passions, ou bien encore, ce qui est plus probable, qu'il eût à singulier plaisir de se faire à soi-même concurrence de goût et d'invention, en variant cinq fois pour un même livre la couleur et la disposition des reliures.

Peut-être aussi voulait-il par là se mettre à même de faire de ces présents de livres qui, De Thou nous l'apprend[2], étaient un de ses plaisirs,

1. Le *Bulletin du Bibliophile*, de 1844, a donné un fac-simile de son élégante reliure.
2. De Thou, au tome II, chapitre XXXVII de son *Histoire*, rappelant, à propos de la

et donner ainsi raison à sa devise, qui, comprise textuellement, donnait à entendre que sa bibliothèque était à ses amis autant qu'à lui.

Plus d'un autre livre se trouvait en double et même en triple chez lui, sans doute pour un motif pareil. Le *Juvénal* d'Alde, de 1535, in-8°, s'y répétait par exemple en deux exemplaires, dont l'un, cité tout à l'heure, fut vendu dernièrement chez M. Double, et dont l'autre est à la Bibliothèque impériale. Ce n'était pas encore assez pour notre amateur. Il lui avait fallu en outre deux autres exemplaires du *Juvénal* donné par Alde en 1501 : le premier sur grand papier, aujourd'hui à la Bibliothèque impériale, le second sur vélin, à la Bibliothèque de Vienne, où il passa de la collection du baron de Hohendorf avec plusieurs autres, tels que le *Térence* d'Alde, 1521, in-8° sur vélin, et le *Florigerium diversorum epigrammatum,* 1521, in-8° aussi sur vélin. Si Grolier n'avait pas laissé de traces de sa possession sur les différents exemplaires d'un même livre qui firent partie de sa bibliothèque, on ne pourrait croire qu'ils lui ont tous appartenu ; mais le doute n'est pas permis, car il n'en est pas un qui ne porte sa devise.

Elle n'est pas la même sur tous. Pour les livres des premiers temps de sa collection, tel que le *Lucrèce* de 1501, qui est à la Bibliothèque impériale, elle se complique d'un emblème : une main sort d'un nuage et tâche d'arracher un fer en forme de clou fiché au sommet d'un monticule. Sur une banderole qui enveloppe cette main on lit : *Neque difficulter*[1]. Plus tard, quand les obstacles dont ceci paraît être le symbole furent franchis, quand Grolier put jouir plus tranquillement de la fortune acquise, il se donna pour devise de satisfaction les mots du psalmiste, ainsi disposés sur les plats de sa reliure :

PORTIO MEA DO
MINE SIT IN
TERRA VI
VENTI
VM.

Une autre mention n'est jamais oubliée ; c'est celle-ci : *Jo. Grolierij*

mort de Grolier en 1565, tout ce qu'il avait été, parle de son empressement à donner de ses livres à ses amis, *largitiones in amicis*. C'est par suite d'un présent de ce genre que l'évêque d'Orléans, M. de l'Aubépine, se trouvait sans doute possesseur, en 1590, de l'un des exemplaires du *Virgile* d'Alde, qui porte sa signature sur le premier feuillet, tandis que la marque de Grolier est sur la couverture.

1. Voir sur *Lucrèce,* Van-Praët, *loc. cit.*, t. VI, p. 72.

et amicorum, qui se trouve soit en dehors, au bas de l'un des plats de la couverture, soit sur l'un des feuillets, écrite de la main même de Grolier. Quelquefois il ajoutait dans l'intérieur ses armoiries, qui étaient d'azur à trois besants d'or, surmonté chacun d'une étoile de même, ou bien sa devise parlante, faite d'un groseillier avec ces mots : *Nec herba, nec arbos.*

Le goût des livres n'était pas la seule passion de Grolier ; il avait aussi celle des médailles, qui se conciliait assez avec ses fonctions de trésorier, chargé des travaux de la Monnaie. Son cabinet numismatique, qui était fort beau, fut, à sa mort, joint à celui du roi ; mais peu s'en fallut qu'il ne fût perdu pour la France. Déjà on l'avait transporté à Marseille, d'où il serait passé à Rome pour être vendu, quand Charles IX, l'ayant appris, le fit revenir et l'acheta [1]. La bibliothèque n'eut pas les mêmes vicissitudes, et ce fut peut-être un malheur, car le roi, voyant que la France l'allait perdre, l'eût peut-être aussi achetée en bloc. Enfouie rue Saint-Martin, dans l'hôtel de Vic, que Grolier avait acheté des héritiers Budé et laissé aux siens, on l'oublia plus d'un siècle. Enfin, en 1675, l'hôtel devant de nouveau changer de maître, et, quoique une première vente l'eût diminuée [2], la bibliothèque devenant gênante faute de place, on prit le parti de la mettre à l'encan. Tous les amateurs vinrent à la vente : l'académicien Balesdens [3], qui, entre autres livres, y acheta le *Sannazar* et le *Machiavel*, que nous avons revus à la vente Double ; Bigot, dont les acquisitions n'allèrent pas à moins de quinze volumes, qui passèrent ensuite chez le baron de Hohendorf, et de là, en 1720, à la Bibliothèque de Vienne, où ils sont encore ; enfin l'auteur des *Mélanges* de Vigneul Marville, qui, tout fier de ce qu'il avait acheté, nous laissa sur cette vente regrettable le plus curieux souvenir qui nous en soit parvenu [4]. « Cette bibliothèque, dit-il, méritoit bien, étant une des premières et des plus accomplies qu'aucun particulier se soit avisé de faire à Paris, de trouver un acheteur qui en conservât le lustre. J'en ai eu à ma part quelques volumes à qui rien ne manque, ni pour la beauté des éditions, ni pour la propreté de la reliure. Il semble, à les voir, que les Muses qui ont contribué à la composition du dedans se soient aussi appliquées à les approprier au dehors, tant il paroît d'art et d'esprit dans leurs ornements : ils sont tous dorés avec une délicatesse inconnue aux doreurs

1. Le père Jacob, *Traité des Bibliothèques*, 1644, in-8°, p. 474.

2. Il est évident, d'après ce que dit en 1644 le père Jacob (p. 588), que la bibliothèque de Grolier n'était plus alors qu'un débris d'elle-même.

3. Il mourut la même année.

4. *Mélanges d'histoire et de littérature*, 1re édit., 1699, in-12, p. 15.



IMITATION ANGLAISE DES RELIURES DE GROLIER

d'aujourd'hui. Les compartiments sont peints de diverses couleurs, parfaitement bien dessinés, et tous de différentes figures. Dans les cartouches se voient d'un côté, en lettres d'or, le titre du livre, et au-dessous ces mots, qui marquent le caractère si honnête de M. Grolier: *Jo. Grolierii et amicorum*, et de l'autre côté cette devise, témoignage sincère de sa piété : *Portio mea, Domine, sit in terra viventium.*

« Le titre du livre se trouve aussi sur le dos, entre deux nerfs, comme cela se fait aujourd'hui, d'où l'on peut conjecturer que l'on commençoit dès lors à ne plus coucher les livres sur le plat dans les bibliothèques, selon l'ancienne coutume qui se garde encore aujourd'hui en Allemagne et en Espagne[1]. »

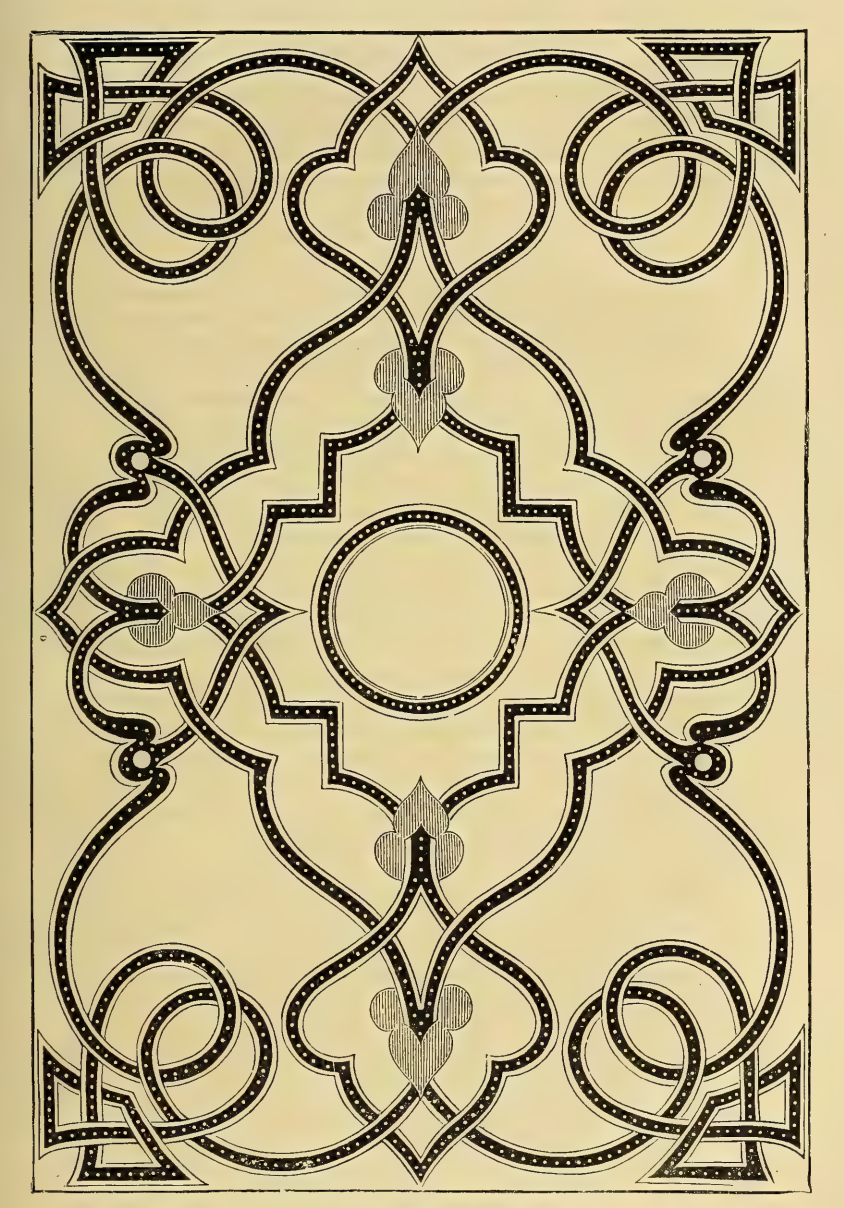
L'auteur aurait pu ajouter que Grolier faisait quelquefois écrire au dos de ses livres non-seulement le titre, mais son nom et sa devise. C'était, il est vrai, une exception dont on ne connaît que deux exemples[2]. Elle ne fut pas imitée. Il se passa même longtemps avant que l'usage de mettre les titres ailleurs que sur le plat du livre s'établît dans les bibliothèques françaises. Celle de François Ier notamment n'avait que des volumes à dos unis et sans nerfs. Les Orientaux ne faisaient pas autrement, et ce n'est pas seulement en cela qu'on avait imité leurs reliures. Les ornements en arabesques dont ils les paraient étaient passés sur les reliures de Venise et de Rome, et ensuite sur celles qu'on faisait à Paris, par un autre ricochet d'imitation. Il n'est pas rare de voir sur les livres reliés à Venise, à la fin du xve siècle et au commencement du xvie, des mosaïques dans le genre de celles qui ornaient les copies du Koran et les manuscrits arabes. Les livres de piété même recevaient de ces reliures à la mode turque ou persane. Des *Heures* de 1505, que nous avons vues à la vente Solar, se prélassaient ainsi sous une parure orientale en veau noir repoussé avec d'élégants entrelacs et compartiments chagrinés et rehaussés d'or.

Ce sont ces ornements à l'orientale, qui, peu à peu se modifiant suivant le goût des pays qui les adoptèrent, devinrent le fond élégant de ces reliures italiennes que nous avons admirées chez Maioli, et de ces reliures françaises que nous venons d'admirer chez Grolier.

Nous avons dit que de son temps il fit école; ajoutons que, du nôtre, il sert encore de modèle. C'est d'après les reliures faites pour lui, sous sa direction, que s'exécutent chez Capé, chez Bauzonnet, chez Duru, ces reliures modernes si admirées, qui ne sont des chefs-d'œuvre que parce

1. L'estampe de la *Nef des fous*, de Sébastien Brandt, que nous avons donnée à la page 107, en fournit un curieux exemple.

2. *Catalogue des livres et manuscrits composant la bibliothèque de M. Félix Solar*, 1860, in-8°, t. I, p. 60.



IMITATION FRANÇAISE DES RELIURES DE GROLIER.

qu'elles sont d'habiles imitations des anciennes. Nous en donnons ici deux spécimens : l'un de goût simple et sobre, qui est dû à un relieur français ; l'autre plus riche, mais plus lourd, qui vient d'Angleterre, où l'on s'est pris aussi d'une belle ardeur d'imitation pour nos livres du XVI[e] siècle.

XII.

L'élan donné par Grolier s'étendit en France et grandit encore par les soins des amateurs instruits à son école, et qui formèrent des ouvriers dont l'habileté bien dirigée ne le céda bientôt plus à celle des Italiens, et même la surpassa. C'est vous dire que nous arrivons au temps où Bonaventure Despériers pouvait écrire avec raison, dans le passage du *Cymbalum mundi* cité plus haut, que les plus excellents relieurs étaient à Paris.

Alors nous voyons paraître, après les belles reliures des livres de François I[er], *à la salamandre* et aux fleurs de lis d'or ou d'argent[1] ; celles aussi riches d'ornements, et non moins élégantes, des livres de Henri II ; celles des volumes offerts par leurs auteurs à Catherine de Médicis, et dont *l'Astronomique discours de J. Bassantin, Escossois* (1567), est, de l'avis de Charles Lenormant[2], l'un des plus précieux spécimens. Il pâlit toutefois devant l'exemplaire de la première édition des *Mémoires* de Martin de Bellay (1569), le plus riche joyau de la collection de reliure léguée au Louvre par M. Motteley. C'est un in-folio couvert de maroquin rouge avec chiffres et monogrammes. La devise de la reine, toute à la douleur de son veuvage, s'y fait voir sous la figure d'une montagne qu'une pluie de larmes arrose :

Ardorem extincta testantur vivere flamma.

Catherine de Médicis avait de fort beaux livres, presque tous ornés de son monogramme, comme celui-ci, et parfois aussi de peintures sur les plats, comme le bel in-4° de Du Haillan, *de l'Estat et succès des affaires de France*, que possédait M. Cigogne. C'était sans doute un exemplaire d'hommage. Catherine avait beaucoup de livres de ce genre, qui ne lui avaient coûté qu'un grand merci. Ceux qui lui venaient du maréchal de Strozzi, et qu'elle avait joints aux siens à Chenonceaux, sous la garde de l'abbé de Bellebranche[3], lui avaient coûté moins encore. Cette biblio-

1. *Catalogue De Bure*, p. 36, n° 211.
2. *Revue numismatique*, 1841, p. 431.
3. *Œuvres de Brantôme*, édit. elzévirienne, t. II, p. 249, note.

thèque de Strozzi, formée en partie de celle du cardinal Ridolpho, et, selon Brantôme, « estimée plus de quinze mille escus pour la rareté des beaux et grands livres qui y estoient [1], » avait longtemps été un des désirs de Catherine. Elle le satisfit quand le maréchal fut mort. Les livres de Strozzi furent achetés par elle « avecque promesse d'en recompenser son filz, et les lui payer un jour; mais, ajoute Brantôme, jamais il n'en a eu un seul sol. »

Une bibliothèque rivale de celle de Catherine, à Chenonceaux, était la bibliothèque Diane de Poitiers, au château d'Anet. Elle s'y conserva longtemps après la mort de la châtelaine favorite, mais sans révéler ses richesses, que gardaient des mains dédaigneuses ou indifférentes. En 1723, enfin, la princesse de Condé, à qui Anet appartenait alors, étant venue à mourir, les livres furent mis en vente et l'on put savoir ce qu'ils étaient. Leur description, consignée sans beaucoup de soin dans le *Catalogue des manuscrits trouvez après le décès de Madame la Princesse dans son château royal d'Anet*, Paris, Gandouin, 1724, in-12 de 49 pages, attira quelques amateurs, parmi lesquels le fils de la célèbre madame Guyon, qui se faisait appeler M. de Sardières et comptait entre les plus délicats de son temps. Il se fit dans cette vente une magnifique part, ainsi qu'on le put voir en 1759, quand, après sa mort, on mit aux enchères sa propre bibliothèque. Tout ce qu'il avait acheté de celle d'Anet s'y retrouvait, et le libraire Barrois, qui cette fois fit le *Catalogue* avec le plus grand soin [2], n'eut garde d'oublier pour chaque livre la mention de cette provenance, qui donnait à chacun un si grand prix. On sut par là qu'une partie des plus riches volumes de la bibliothèque du roi Henri II, qui lui étaient venus soit de ses prédécesseurs, soit d'une offrande des auteurs, avaient été donnés par lui non à la reine, mais à Diane. C'est ainsi qu'elle possédait un des plus beaux livres de l'ancienne bibliothèque du Louvre, la *Bible Ystoriaux*, de Guyart Des Moulins, offerte d'abord au roi Jean, qui avait fait écrire sur la tranche : *A moi Jehan roy*, passée ensuite dans la bibliothèque si fameuse de son fils, le duc de Berry, puis revenue dans celle de nos rois jusqu'à Henri II, qui la fit passer dans celle de sa maîtresse. Diane possédait encore le beau manuscrit sur vélin contenant les quatre premières décades de Tite-Live, *translatées* par Pierre Bercheux, prieur de Saint-Éloi de Paris, et dont la reliure avait un si étrange caractère. On y voyait relevée en bosse, au milieu des plats, l'écusson de

1. *Œuvres de Brantôme, loc. cit.*

2. *Catalogue des livres de feu Denis Guyon, chevalier, seigneur de Sardières*, 1759, in-8°.

bronze de Charles de Bourbon, son premier propriétaire sous Louis XII, et aux huit coins son chiffre aussi en bronze. Lorsqu'en 1555 Denis Sauvage, seigneur du Parq, avait publié à Lyon, en deux volumes in-folio, sa traduction des *Histoires de Paulo Jovio,* il s'était hâté d'en faire relier un exemplaire à l'intention du roi, avec une médaille à son effigie gravée en or sur chaque coin et portant cette exergue : *Ex voto publico,* 1552[1]; mais le livre, sans presque s'arrêter dans les mains de Henri II, était allé se joindre à ceux de Diane au château d'Anet, où M. de Sardières le retrouva et l'acheta comme les précédents. Il ne put tout avoir. Beaucoup de volumes de Diane de Poitiers, dont les pérégrinations commencèrent après la dispersion de la bibliothèque d'Anet, passèrent en d'autres mains que les siennes. Le *Psautier* de 1547, si bien relié aux armes de la favorite, avec tranche dorée et ciselée, et compartiments sur les plats, était par exemple arrivé, sans lui avoir appartenu, dans la bibliothèque de M. Cigogne. L'exemplaire des *Folles entreprises,* de Gringore, dont nous avons admiré la reliure en maroquin à compartiments et à fermoirs, chez le même amateur, ne venait pas non plus de chez Sardières.

La bibliothèque d'Anet, lorsque celui-ci, en 1724, s'y était taillé une si belle part, était encore assez nombreuse pour qu'un certain nombre d'amateurs y fissent leur butin, et assez variée pour que les goûts les plus différents pussent s'y satisfaire. Diane avait toujours eu dans sa librairie les livres les plus divers : à côté d'un *Saint Basile,* par exemple, ou d'un *Saint Épiphane,* dont les exemplaires reliés à ses armes, en maroquin citron avec fermoirs et clous d'argent, se sont vendus dernièrement chez M. Double, on voyait quelques livres plus profanes, tels que ces trois recueils de *Chansons et motets,* vendus chez le même amateur, qui les avait acquis l'an dernier à la vente Libri, et qui ont cela de remarquable que la reliure varie de couleurs et de dessins pour chacun des trois, sans que l'un soit toutefois moins riche et moins beau que l'autre. Auprès des *Tragédies* de Sénèque, dont M. Double possédait aussi l'exemplaire de Diane, avec sa riche reliure en veau à compartiments de couleur, se trouvaient des livres de médecine, tel par exemple que celui de la *Génération de l'homme,* par G. Chrestian, publié en 1559, et dont la troisième partie porte une dédicace à la favorite elle-même, où se lisent les détails les plus inattendus sur le dernier rôle de Diane, devenue, en vieillissant, quelque chose comme l'institutrice et la garde-malade des en-

1. Mézeray parle de cette médaille au tome II, p. 1143 de sa grande *Histoire de France.* Elle se trouvait aussi en relief, et répétée cinq fois sur chaque plat de la reliure à compartiments d'or et de couleur du *Paul Jove* de 1553, grand papier, vendu 1,420 francs chez M. Solar.

fants du roi et de la reine[1]! Cela surprend un peu; mais voici qui n'étonne pas moins, quoique ce ne soit, à bien prendre, que la conséquence du premier fait. Dans la partie médicale de la bibliothèque de Diane de Poitiers, que trouvait-on encore? Le livre de Thierry de Herry, publié en 1552 par l'Angelier, sous ce titre : *la Méthode curatoire de la maladie vénérienne, etc.*[2]. Diane savait à quoi l'engageraient ses fonctions de garde-malade des petits-fils de François Ier, et d'avance elle se munissait des livres nécessaires. Pour celui-ci, c'était mieux encore que pour les autres. Non-seulement il se trouvait dans sa librairie, relié à ses armes, mais comme la troisième partie du volume de Chrestian, il lui était dédié et portait sur le titre son chiffre et sa devise. Cette devise ou emblème était figurée par des arcs ou des croissants, armes parlantes de Diane.

Ces sortes d'emblèmes étaient souvent, comme ici, inspirés par le nom même des personnes qui les adoptaient. Si l'on voit, par exemple, un semis de marguerites d'or sur la reliure des livres de la bibliothèque de la fille de Catherine, première femme d'Henri IV, c'est à cause de son nom, défiguré par le peuple en celui de *reine Margot*[3]. Marie Stuart, dont plusieurs livres provenant de sa bibliothèque nous sont connus, ne semble pas avoir eu pour leur reliure d'emblèmes particuliers. Reine en deuil et prisonnière, elle les fit, comme elle, habiller de noir, et ce fut là sa seule marque pour la plupart de ceux qui nous sont parvenus. Presque tous sont des livres de piété. Celui que possède la Bibliothèque de Lille dans sa reliure primitive de maroquin noir, contient l'*Office de la Vierge*, Paris, Kerver, 1574, in-8°[4]; un autre, qui fut retrouvé en 1855 à Niort, où l'avait apporté quelque descendant de l'Écossais Blacwood, à qui l'avait donné la malheureuse reine, est aussi un *livre d'Heures*[5]; c'est une *Bible* portant son nom écrit de sa main, avec ces deux vers :

Mieux ne peult advenir
Qu'à mon Dieu toujours me tenir.

1. Voir un extrait de cette curieuse dédicace dans le *Catalogue des livres de M. H...k* (Hebbelink), 1856, in-8°, p. 78.

2. La Bibliothèque impériale acquit en 1809 un exemplaire de ce livre sur vélin, avec les initiales peintes, le chiffre et les emblèmes de Diane de Poitiers.

3. M. Double possédait son *Plutarque* en latin, Gryphe, 1556, in-12, 4 vol., et M. Charles Giraud son *Ovide* in-4° de 1571, en italien, avec cette mention sur le feuillet de garde : *Achetté xlv s. de la bibliothèque de la feu royne Marguerite, duchesse de Valois, au 1er décembre 1616.*

4. Voir Le Glay, sur les *Bibliothèques du département du Nord*.

5. *Catalogue de livres choisis*, Potier, 1856, in-8°, 1re partie, p. 15.

qui fut vendu, au mois d'avril 1811, à la salle Sylvestre [1]; enfin le plus précieux de ces volumes, celui que possède la Bibliothèque de Saint-Pétersbourg, est aussi un *livre d'Heures* [2]. La première reliure, qui avait été faite avant les jours de deuil, était de *velloux incarnat avec coings, plattines au milieu et fermouers d'or garnis de pierreries*, comme il est dit dans l'inventaire dressé après sa mort. Elle a disparu pour faire place à un vilain habit de cuir brun maladroitement adapté au livre par un relieur qui, pour comble de vandalisme, a fait tomber une partie des larges marges couvertes d'inscriptions et de vers; mais il y reste assez de lignes lisibles pour que ce volume soit encore du plus haut prix [3]. A chaque page on croit entendre un écho des douleurs de la reine prisonnière. Son infortune n'a laissé nulle part de monument plus précieux et plus touchant.

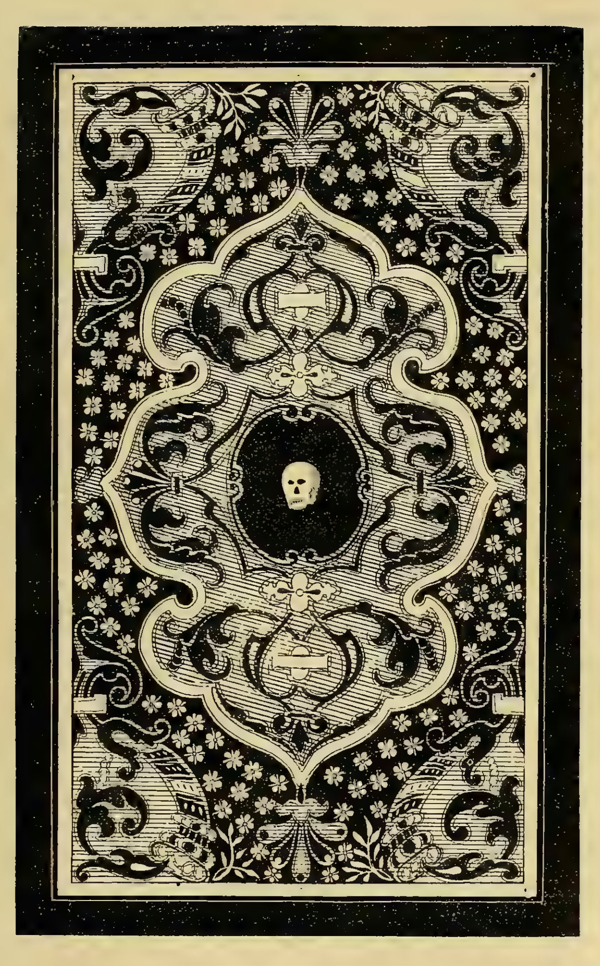
Ici la tristesse n'était qu'à l'intérieur du volume; souvent elle était sur la reliure même. On connaît en ce genre celles des livres de Henri III, si célèbres sous le nom de reliures *à la tête de mort*, à cause du funèbre emblème qui s'y trouve multiplié sur le dos et sur le plat. Ces reliures sont des plus remarquables et des plus recherchées. Le deuil est loin d'y exclure le luxe. Au milieu d'un semis de larmes et de fleurs de lis sont jetées de petites têtes de mort dorées, justifiant la devise ou enseigne MEMENTO MORI, qui occupe le centre du volume. Auprès est le nom de *Jésus*, et sur l'autre plat celui de *Marie*. C'est pour ce dernier nom que l'autre a été mis, et c'est lui qui nous explique l'étalage de ce faste lugubre. La mort de *Marie* de Clèves, princesse de Condé, dont Henri III, alors duc d'Anjou, avait été éperdument épris, était en effet la cause des idées funèbres qui trouvaient là leur étrange expression: « Lorsqu'il fut obligé de se montrer en public, dit P. Mathieu, son historien, il y parut dans le plus grand deuil, tout couvert d'enseignes et petites têtes de mort. Il en avait sur les rubans de ses souliers, sur ses aiguillettes, et il commanda à Souvray de lui faire faire des parements de cette sorte pour six mille écus. » — « A plus forte raison en devait-il avoir sur ses *Heures*, » dit fort justement M. Du Sommerard, qui avait le bonheur de posséder ainsi reliées celles qui servaient à Henri III [4]. L'emblème funèbre de la tête de mort, que cette devise : *Spes mea Deus*, accompagnait plus ordi-

1. *Mercure de France*, avril 1811, p. 78-79.

2. Voir un curieux article de M. A. de La Mothe, *Revue nationale*, 25 août 1861, p. 597-599.

3. On peut lire plusieurs de ces vers dans le *Bulletin de l'Alliance des arts*, t. III, p. 373.

4. *Notices sur l'hôtel de Cluny*, 1834, in-8°, p. 59.



RELIURE D'UN LIVRE D'HEURES DE LA VIERGE. KERVER, 1556

(Bibliothèque de M. Émile Galichon).

nairement que l'autre: *Memento mori*, ne se trouvait pas toutefois seulement sur les livres pieux de la bibliothèque d'Henri III. Nous l'avons vu dernièrement sur le *Cicéron* in-16 de la vente Double, dont l'admirable reliure en maroquin vert ne le cède pas, pour la richesse et le bon goût, aux plus belles de Grolier lui-même.

Quelquefois la devise était absente sur la couverture, et l'emblème funèbre s'y faisait voir seul. C'est ce qui nous donne à croire que le joli volume des *Heures* de Kerver, dont nous reproduisons ici la reliure, a bien pu, quoiqu'on n'y voie aucune devise, appartenir à Henri III.

XIII.

Le luxe des beaux livres était en telle faveur auprès de ce roi, qu'il craignait presque de le comprendre dans les édits somptuaires où il frappait sans merci toutes les espèces de magnificences, principalement celle des habits. Il sévissait contre la parure des dames, mais il épargnait celle des livres. Par son *ordonnance* du 24 mars 1583, il défend aux bourgeoises de porter des pierreries, mais il leur permet d'orner leurs *livres d'Heures* de diamants, quatre au plus, il est vrai, mais c'était assez déjà, ce me semble. Les femmes nobles peuvent en mettre cinq, et les plus grandes dames tant qu'il leur plaît.

Par la déclaration royale du 16 septembre 1577, conservée dans le *Traité de la police* de Delamare, il avait été un peu plus sévère, mais toutefois avec tant de ménagement encore, qu'il avait semblé y prendre une mesure moins contre la richesse des livres que contre la profusion d'ornements qui aurait pu gâter leur élégance. Que défendait-il, en effet? Toute dorure qui ne serait pas sur la tranche, qui ne servirait pas à la marque au milieu du plat du livre, ou qui se développerait autrement qu'en filets et en arabesques. C'était défendre la dorure plaquée et massive, et par conséquent le mauvais goût. Pareille ordonnance, même bien observée, n'était pas certes pour arrêter les progrès d'un art qui marchait si bien. Aussi les fins amateurs du temps, à qui elle permettait le luxe pour leurs livres à la seule condition qu'il fût simple, ne durent pas s'en mettre en peine. Ce qu'elle ordonnait était depuis longtemps ce qu'ils pensaient; leur bon goût avait devancé la loi.

Ils laissaient aux amateurs moins fins des autres pays, particulièrement aux Allemands, ces livres à reliures surchargées[1], où les ornements

1. M. Ch. Giraud possédait un livre allemand du XVIe siècle sur les tranches duquel

débordaient en lourdes dorures et en peintures jusque sur la tranche. Quelquefois de grands peintres, tels que Holbein ou ses meilleurs élèves [1], faisaient des dessins pour ces tranches de livres; mais, quel que fût le talent déployé par l'artiste, il n'atténuait pas le mauvais goût de ces ornements hors de leur place. Il y eut en France des amateurs qui se les permirent, mais ils furent en petit nombre. Nodier en cite un, Gilles de Geu, dont il possédait le *Térence* de Robert Estienne, 1538, in-8°, qui, non content de faire ciseler les tranches dorées de ses livres, suivant l'usage admis, y faisait graver son nom ainsi latinisé : *Egidius igneus* [2].

Les vrais amateurs voulaient, avec autant de richesse, plus de simplicité, et par conséquent plus d'élégance pour leurs livres.

ÉDOUARD FOURNIER.

(La suite prochainement.)

se détachaient en couleur, au milieu de la dorure, des scènes du jugement dernier. V. le *Catalogue de sa bibliothèque,* p. 7-8, n° 46.

1. *Collection de livres rares et curieux composant la bibliothèque de M. P...,* 1853, in-8°, p. 1, n° 5.

2. *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque,* p. 54.



SALON DE 1863

L'OPÉRA — L'ARCHITECTURE — LES VITRAUX



'est par suite d'un concours à deux degrés que M. Garnier vit ses plans adoptés et fut chargé de diriger les constructions qui doivent doter Paris d'une nouvelle salle d'Opéra. Lors du concours des avant-projets, qui fut public, ces plans passèrent à peu près inaperçus aux yeux des curieux et de la critique, dont l'attention était sollicitée ailleurs. Mais la commission d'examen, plus clairvoyante, en jugea autrement, et M. Garnier fut de ceux qui, choisis entre tous, durent remettre leurs projets une seconde fois à l'étude. Chacun fut libre alors de modifier ses idées à l'aide des heureuses rencontres faites par ses concurrents, et de réunir ainsi en son œuvre les qualités disséminées dans les autres. Cette mesure d'un double concours était excellente. Seulement le public, qui s'était trompé une première fois, ne fut point jugé digne d'intervenir de nouveau. La lutte se passa à huis clos.

Aujourd'hui, au contraire, on semble faire appel à ce même public en lui soumettant le plan en relief d'un projet qui a déjà reçu un commencement d'exécution, et solliciter des observations qui ne sauraient avoir grand résultat. Les constructions du nouvel Opéra ont, en effet, dépassé la hauteur des soubassements, et l'on sait que le plan d'un édifice en commande rigoureusement toutes les élévations. Les critiques que l'on pourra faire ne devront donc porter que sur les détails qu'il est encore loisible de modifier, et que M. Garnier modifie, dit-on, à mesure qu'il

étudie l'exécution de l'œuvre immense qui lui est confiée. Ce serait même contre son gré que le plan en relief aurait été exposé au Palais de l'Industrie, ce relief, exécuté depuis bientôt deux ans, n'exprimant plus sa pensée.

Ainsi, ni l'arrivée du public à pied par la belle façade, ni celle du public en voiture par une entrée latérale, ne peuvent être discutées, non plus que l'adjonction des bâtiments de l'administration au monument même. Les colonnes accouplées de la façade et les rotondes des entrées latérales sont également des faits acquis, dont il faut prendre son parti. Les observations ne pourraient porter avec fruit que sur l'attique du frontispice, qui n'existe plus dans les projets aujourd'hui à l'étude; sur la forme du dôme qui recouvre la salle et sur les détails d'ornementation qui, dans le projet, ne sont qu'à l'état d'ébauche. Ce ne serait vraiment pas la peine de prendre la plume; mais nous croyons qu'un autre rôle appartient à la critique et que nous avons le devoir de dire toute notre opinion sur ce magnifique exemplaire de notre architecture moderne.

L'Opéra doit être pour notre époque ce que furent le Parthénon pour la Grèce, le Colisée pour la Rome antique, la cathédrale de Paris pour la France du moyen âge, et Saint-Pierre de Rome pour la renaissance. Ce sera la plus haute expression de notre société civile, qui dépense sans regret des millions pour se donner, dans un théâtre digne d'elle, le spectacle des danseuses et des chanteurs. Cette société possède-t-elle une architecture qui lui soit propre? Il n'est personne qui n'ait résolu cette question par la négative. Ne possédant point d'architecture à elle, sait-elle du moins se servir de celles que les civilisations antérieures lui ont léguées? C'est ce second point que nous nous proposons d'examiner en étudiant les différentes parties du projet d'Opéra, tel qu'il nous est soumis.

Ce projet se compose d'un vaste massif central, élevé sur un plan parallélogramme, précédé d'un avant-corps plus étroit et accosté de deux appendices latéraux de forme circulaire avec prolongements rectangulaires. Le massif central est affecté au vestibule, aux escaliers, au foyer, à la salle et à la scène, puis aux bâtiments de l'administration. L'avant-corps forme galerie à chacun de ses deux étages. Ces différentes parties s'annoncent au dehors par des toits de formes et de hauteurs différentes. Les deux appendices latéraux servent, l'un au service de la loge du souverain, l'autre à l'arrivée et au départ du public en voiture, qui, en général, a loué sa place d'avance. Or, comme cette partie du public est la plus nombreuse à l'Opéra et certainement la plus aristocratique, le programme imposé à l'architecte a eu cette conséquence singulière que c'est le « beau » public qui entrera par la petite porte, tandis que celui des places supérieures, celui qui vient à pied, aura les honneurs de la

grande entrée, du grand vestibule et de l'escalier monumental. M. Garnier a corrigé autant qu'il lui était possible ces données vicieuses, en ménageant sous la salle une vaste rotonde, dans laquelle le public des loges devra se rendre pour accéder soit à l'escalier d'honneur, soit aux escaliers latéraux voisins de chaque avant-scène. C'est également dans cette rotonde que le même public attendra les voitures à la sortie.

Ces heureuses dispositions d'un plan très-facile à analyser, du reste, sont, à ce qu'on assure, ce qui avait déterminé le choix de la première commission en faveur de l'avant-projet de M. Garnier.

Finissons-en avec les annexes. La forme qu'on leur a donnée est singulière eu égard à leur destination, et semble plutôt réglée par le plan des rues qui circonscrivent le monument que par les besoins du service. Si l'on n'avait pas voulu, en effet, épouser les contours du losange que forment ces rues, le plan circulaire de ces annexes serait incompréhensible. Une rotonde, par sa forme symétrique autour d'un centre, est essentiellement un lieu de stationnement, et, en fait, le dôme, qui en est la conséquence, a toujours caractérisé les civilisations stationnaires. Or, la destination de l'une des rotondes de l'Opéra doit être de mettre à l'abri un grand nombre de voitures disposées à la file, afin qu'une certaine foule de spectateurs puisse arriver ou partir à la fois. Dans ces conditions, l'annexe devrait s'étendre sur le plus de longueur possible, et être percée de très-larges ouvertures du côté de la voie publique, pour donner un facile passage aux voitures, et rendre chacune d'elles indépendante de celles qui précèdent ou de celles qui suivent. Au lieu de cela, l'annexe est très-sensiblement plus courte que la façade, et trois ouvertures seulement sont ménagées à la base de la rotonde. En admettant que l'on puisse user de ces dispositions très-habilement adoptées par M. Garnier pour pallier aux inconvénients du plan, il y aura toujours là des croisements qui rendront le service difficile. Aussi craignons-nous qu'un jour ou l'autre on n'accroche une marquise sur la façade ou ailleurs, alors que la construction n'aura pas été préparée pour cette addition, qui viendra troubler les lignes architecturales.

Du côté opposé, des rampes permettent aux voitures de la cour de monter à un niveau supérieur aux soubassements et d'épargner aux augustes spectateurs une trentaine de marches sur le nombre total de celles qu'il leur faudrait gravir pour accéder à leur loge. On a blâmé le défaut de symétrie qui résultait, pour les deux côtés du bâtiment, de cette disposition particulière; mais nous ne saurions approuver cette critique. Nous ne croyons pas, en effet, que les deux faces latérales de l'Opéra puissent être embrassées du même coup d'œil, et, le fussent-elles, ce ne

sera qu'en perspective qu'on pourra les voir. Alors quel besoin a-t-on de cette symétrie mathématique que l'on impose aujourd'hui aux bâtiments, le service dût-il en souffrir?

Deux salons, recouverts de dômes percés d'oculus à leur base, occupent le premier étage des rotondes : l'un, réservé au service de la loge du souverain; l'autre, affecté au public.

Revenons maintenant au corps principal de l'édifice. La façade, élevée au-dessus d'un perron qui en occupe toute la largeur, se compose d'une partie centrale divisée en cinq travées, et comprise entre deux avant-corps d'une travée chacun. Ce frontispice, ouvert à l'air libre, forme un premier vestibule au rez-de-chaussée, et une *loggia* en avant du foyer au premier étage. En arrière, l'édifice déborde de chaque côté. Il y a donc en tout sept travées marquées par sept arcades plein-cintre s'ouvrant au rez-de-chaussée; leur archivolte se profile jusque sur les pieds-droits décorés de statues et de cartouches. Au premier étage règne un ordre corinthien de colonnes accouplées supportant un entablement complet. Au-dessus de l'entablement de chaque avant-corps s'arrondit un fronton circulaire. En arrière s'étend un attique décoré de bas-reliefs, de corniches et d'antéfixes, qui à ses extrémités, à l'aplomb des pavillons d'angle, supporte des quadriges. Chaque travée, au lieu d'être vide comme à la colonnade du Louvre, qui a servi de modèle, est subdivisée horizontalement et verticalement par deux colonnes architravées, surmontées d'un oculus dont l'orbite circonscrit un buste [1]. Des balcons en encorbellement font saillie sur chaque travée entre les colonnes du grand ordre.

Cette façade est très-riche et ne manque pas d'ampleur; mais la raison justifie-t-elle le motif principal de sa décoration? Nous ne croyons pas, quant à nous, que l'état actuel de la critique permette de renouveler l'entreprise de Claude Perrault, et qu'il soit permis de jeter un entablement horizontal sur un ordre de colonnes accouplées latéralement, c'est-à-dire juxtaposées d'un côté, et d'un écartement anormal du côté opposé. Nous concevrions une disposition pareille si cette colonnade, au lieu de supporter un bandeau horizontal, devait recevoir les sommiers d'une suite d'arcs. Alors la construction serait rationnelle, et, en adop-

1. Une vue du monument faciliterait l'intelligence de ces descriptions sommaires; mais la *Gazette des Beaux-Arts* a dû renoncer à en faire exécuter la gravure dès qu'elle a su que le modèle exposé devait différer, en d'assez notables parties, du projet en cours d'exécution. *L'Illustration* et *le Monde illustré*, qui sont dans toutes les mains, ont d'ailleurs reproduit avec grand soin le modèle sur lequel il nous faut bien asseoir notre jugement.

tant ce parti, on sortirait peut-être des difficultés que l'on s'est créées pour couronner convenablement ce frontispice. L'accumulation de corniches et de frises, que l'on voit dans cette partie du projet en relief, ne satisfait pas M. Garnier, à ce qu'on assure, et cette critique que cet artiste fait de lui-même prouve la rectitude de son jugement. Le parti qui consisterait à faire reposer des arcs sur ces colonnes, nous semblerait devoir aider à résoudre la difficulté en occupant par un ornement constructif une place où l'on ne sait trop que faire.

M. Garnier, bien que lié par l'enseignement que lui ont infligé les professeurs de l'École des beaux-arts, a tellement compris tout ce qu'avait de faux ce système, adopté par lui, de longues architraves en petits matériaux établies en dehors des lois du module antique, qu'il a cherché à alléger le poids de ces dernières par des artifices de construction fort ingénieux assurément, mais peu dignes d'un tel monument. C'est le remplissage de chaque travée qui est chargé de cette fonction de support intermédiaire. A l'aplomb de chaque colonne de ce remplissage, au-dessus de l'architrave, s'élève un pilastre dont le chapiteau sert d'appui à une console qui s'avance au-dessous de l'entablement du grand ordre. De plus, la clef de l'oculus qui s'arrondit entre ces pilastres est également profilée en une console où s'appuie le milieu de chaque entre-colonnement. Ce dernier est donc soutenu par trois points intermédiaires, en dehors des chapiteaux des grandes colonnes accouplées. Ceci est fort ingénieux, nous le répétons; mais pour l'œil c'est la grande division qui domine, et il faut un effort de réflexion pour analyser la fonction de ces appuis secondaires, placés en arrière-plan et surtout en guise de remplissage sans solidité.

Ainsi, dominé par des principes diamétralement opposés à ceux qui règnent encore à l'École des beaux-arts, nous ne saurions approuver que l'on reproduise aujourd'hui la colonnade de Claude Perrault, tant vantée, mais bien inférieure, suivant nous, à celles que Gabriel éleva sur la place Louis XV, toutes réserves étant faites, bien entendu, quant au mode de construction; car au Garde-Meuble, ainsi qu'au Louvre et à l'Opéra, nous réprouvons les architraves construites en petit appareil.

Une autre critique de principe nous est suggérée par la forme des frontons qui couvrent les avant-corps. Si ces frontons étaient triangulaires, ils pourraient être plus ou moins inutiles, et nous ne trouverions rien à y redire; mais ils suivent une courbe et ressemblent à des arcs de décharge que l'on aurait placés au-dessus de l'entablement supporté par les deux paires de colonnes qui décorent la face de ces avant-corps. Or, l'archivolte de ces arcs ne devrait-elle pas porter à l'aplomb de ces co-

lonnes, et non en dehors, à l'extrémité de la corniche qui fait partie intégrale de tout entablement classique? Cette corniche semble devoir rompre sous l'effort, et les colonnes paraissent des superfétations dont il eût été très-loisible de se passer. Nous savons que depuis la renaissance cela se fait; mais cela devrait-il se faire encore?

Nous répugnons à aborder les critiques de détail dans un projet que nous savons n'être point étudié, mais il nous est impossible de passer sous silence les bustes qui occupent l'oculus de chaque travée, place que rien ne justifie. De plus, nous hésitons à croire que l'on ait eu raison de faire saillir les balcons de chaque travée. Considérons les choses, en effet, de la loggia qui règne au premier étage en arrière de la façade. Le vrai mur de cette galerie, c'est ce qui, vu du dehors, nous semble un remplissage. Ce mur est orné extérieurement de colonnes posées en saillie et fort inutiles à sa solidité; puis, pour faire encore saillie sur celles-ci, on a projeté des balcons en encorbellement. A force de vouloir donner du mouvement à son architecture, M. Garnier ne risque-t-il pas de rompre l'eurhythmie des grandes lignes et de rapetisser le monument par l'abus des détails, en substituant la magnificence à la grandeur?

Le rez-de-chaussée de ce frontispice servira sans doute au service des billets pris au bureau, en même temps que les galeries latérales placées en arrière et qui le débordent de chaque côté. Louons M. Garnier d'avoir réservé des abris aux spectateurs peu fortunés, qu'une organisation défectueuse du service et des prix force à stationner aux abords des guichets.

Les façades latérales concordent avec les divisions de la façade antérieure. Il y a au rez-de-chaussée un rang d'arcades au-dessus d'un soubassement. Deux étages correspondent à la colonnade, qui sont réglés en hauteur par les divisions horizontales du remplissage de chaque travée de celle-ci. L'un est percé de hautes fenêtres ornées de frontons alternativement courbes et aigus; l'autre est éclairé par des demi-fenêtres alternant avec des oculus aveugles ornés de bustes qui rappellent fort heureusement la décoration de la façade. Dans la frise règne un étage éclairé par des soupiraux. En arrière de ces galeries, que les rotondes des annexes coupent en deux parties égales, s'élève un attique percé de fenêtres carrées. Un dôme surbaissé indique et couvre la salle; son tambour est décoré de pilastres accouplés alternant avec des fenêtres rondes, et la couronne impériale amortit son lanternon, dominé par les hauts combles de la scène. Les murs qui soutiennent ces derniers, ornés de pilastres coupés de bandeaux, percés d'oculus aveugles ou ajourés, sculptés de mascarons et de guirlandes, sont cantonnés de massifs d'angle qui supportent des

chevaux cabrés ou d'immenses trépieds, tandis qu'un groupe colossal, debout sur l'acrotère du pignon, dominera l'édifice et la ville d'une hauteur prodigieuse.

Chaque division de la salle, avons-nous dit, s'annonce clairement à l'extérieur par la forme de ses couvertures, et il semble rationnel d'indiquer la salle par une coupole, puisque c'est une coupole qui se creuse au-dessus d'elle. Nous craignons seulement que la courbe extérieure de la coupole, trop exactement parallèle à la courbe intérieure, ne soit cachée aux yeux de l'observateur placé à une petite distance, et ne se perde de loin, alors qu'elle sera visible, dans la masse du comble de la scène. Peut-être le résultat serait-il le même si, au lieu d'une coupole, on se contentait d'une demi-rotonde plus haute s'appuyant au mur du grand comble.

L'adjonction au monument des bâtiments d'administration a dû créer de grandes difficultés à l'architecte, qui avait ainsi à donner un certain caractère d'unité à un ensemble composé de parties très-disparates. Le théâtre pourrait presque se passer d'ouvertures, excepté au rez-de-chaussée. Tous les autres jours sont à peu près inutiles et forment un simple ornement; mais il n'en saurait être de même dans la partie affectée à l'administration, aux acteurs et aux ateliers. Là tout doit être ouverture. C'est là, pour employer une image triviale, que se fait la cuisine du repas somptueux servi ailleurs au public. Aussi il ne s'agit plus, en cette partie, ni de décoration ni de style, mais d'être supportable auprès des somptuosités du monument, et de ne point faire une trop grande disparate avec lui. Les sept étages de cette partie se raccordent aussi heureusement que possible avec les ouvertures des faces latérales de la salle, qui rappellent avec un égal bonheur les divisions du frontispice. M. Garnier a montré, une fois de plus, la souplesse de son esprit et une rare faculté d'arrangement que nous avons eu plusieurs fois déjà l'occasion de louer. Mais n'eût-il pas mieux valu prendre un parti plus radical, séparer entièrement l'administration du théâtre, bâtir celle-ci comme une simple maison sur l'alignement de l'une des rues adjacentes, et faire communiquer les deux bâtiments par des ponts couverts qui eussent fourni un nouveau motif de décoration? ou bien donner un plus grand développement au plan avec une moindre hauteur, en sortant du périmètre tracé et en adoptant pour les façades un parti tout différent? Tel qu'il est, et par la force des choses, le nouvel Opéra est comme le monstre charmant de la fable :

Desinit in piscem, mulier formosa superne.

Nous ne dirons rien de l'intérieur, qui ne nous est pas connu. Nous savons seulement que les dégagements sont grandioses et que la salle affecte la même forme que celle de l'Opéra actuel, sensiblement élargie aux avant-scènes. L'essai de la voûte future a été fait dans l'ancienne salle, et nous avouons ne point partager, contre le fond d'or des figures de la frise, les préventions du spirituel critique anonyme de la *Chronique des arts*. Il faut, pour l'œil, que cette frise supporte les ornements qui la surmontent, et un fond d'or, solide en même temps que riche, peut seul remplir cet office; les gaietés d'un ciel bleu n'y conviendraient guère. Il y a là une question d'équilibre de couleurs que les Byzantins ont admirablement comprise, et qu'il faut résoudre comme eux. Les exemples qu'ils nous ont laissés appartiennent, il est vrai, à des églises; mais si le palais des empereurs d'Orient était encore debout, nous en trouverions d'aussi convaincants dans les salles splendides que d'immenses lustres d'or faisaient étinceler le soir.

Les graves objections que nous a suggérées l'étude des éléments divers qui composent les façades du nouvel Opéra, tel que le projet en relief le montre au public, témoignent des difficultés que rencontre l'entreprise et montrent à quels non-sens est entraîné, par un respect aveugle pour l'antiquité classique, un artiste aussi heureusement doué que l'est M. Garnier.

A côté du relief de la salle d'Opéra, les « plates peintures » des études ou des projets envoyés à l'Exposition par les architectes étaient d'un mince intérêt. Il faut faire exception cependant pour les plans du *Temple de Rome et d'Auguste* à Ancyre, que M. Guillaume a relevés au milieu de difficultés racontées par M. Perrot, son compagnon. C'est sur les murs de ce temple que sont gravées les inscriptions bilingues que l'on appelle « le testament d'Auguste », inscriptions dont le fac-simile figurait au Palais de l'Industrie parmi les monuments rapportés des Missions. Notre ami Charles Blanc y trouverait une porte complète d'ordre corinthien pour illustrer la *Grammaire des arts du dessin*. Il y trouverait aussi des antes, mais tellement mutilées dans leur couronnement que nous doutons qu'on les puisse restituer avec certitude.

Un autre missionnaire de l'archéologie antique, M. Daumet, a rapporté d'Athènes des études de l'Acropole et du Parthénon d'un effet un peu diffus peut-être. Quant à M. Georges Rohault de Fleury, lui douzième pour le moins, il a mesuré, coté et restitué, plutôt en coloriste qu'en dessinateur, l'éternel *Arc de Constantin* qui servira de modèle pour nous bâtir des machines aussi bien réussies que le malencontreux arc de triomphe de la barrière du Trône.

Un triple intérêt s'attache aux deux dessins de la *Mosquée d'Omar* que M. Duthoit a rapportés de Jérusalem, et à la vue cavalière du *Couvent de Saint-Simon-le-Stylite* en Syrie, construction du ve au vi^{e} siècle. D'abord ils sont exécutés avec un grand talent, puis ils nous montrent des monuments inédits; enfin ils sont par leur date et les particularités de leur construction d'un immense secours pour l'histoire de l'architecture en Orient. Ces monuments seront reproduits dans la monographie que prépare M. le comte Melchior de Vogué, l'ingénieux et savant auteur des *Églises de la Terre-Sainte*; l'occasion se présentera alors de les examiner. Aujourd'hui il nous suffit de louer M. Duthoit de la façon dont il les a rendus.

Deux architectes russes, MM. Ch. Rachau et Ch. Kollman se sont plu à restituer dans ses infinis détails la décoration de *la Tour des Infantes*, à l'Alhambra de Grenade, dont quelques stucs existent encore : magnifique spécimen de l'architecture hispano-moresque à la fin du xive siècle.

Les projets modernes comprenaient un hôpital, une prison, une église, un musée et un cirque, puis un tombeau : ce qui soulage et ce qui punit; ce qui console et ce qui enseigne; ce qui charme et ce qui distrait; enfin le lieu où chacun se couche pour le repos éternel.

L'hôpital est pour Vernon, et la prison pour Lima; l'art n'y a rien à voir. L'église est celle de Saint-Bernard, à Paris, que M. Magne s'est ingénié à construire en style du xve siècle assez maigre. Choisir la décadence lorsque l'on a l'art sain et robuste sous la main! L'école est celle que la chambre de commerce fait bâtir avenue Trudaine, pour l'enseignement du commerce. M. Just Lisch n'a pu la faire somptueuse, l'argent lui manquant pour cela, mais il l'a faite commode, élégante dans sa simplicité et sincère dans sa construction. Le musée est un musée d'art industriel que M. Trilhe a disposé dans une élégante construction de style grec où il ne manque qu'un magasin, une salle d'étude et des vitrines. A cela près tout le reste s'y trouve. A vrai dire, ce petit monument avec sa cour entourée de portiques est une jolie fantaisie, mais ce n'est point un musée. Le *Cirque royal de Madrid*, également de M. Trilhe, rappelle les cirques que M. Hittorff a bâtis. On pourrait s'inspirer plus mal, car les cirques sont les seules choses louables que l'on doive au savant académicien.

Le tombeau est une stèle arrangée avec beaucoup de goût par M. Hinard.

Nous allions oublier le *Palais de la cour de cassation*, de feu Lenormand. Si, comme on l'assure, ce palais se construit sur ces plans, jamais le tribunal d'un chef-lieu de sous-préfecture n'aura été annoncé par une

façade plus banale que celle qui signalera le siége de la cour suprême. Enfin M. A. Étex, le sculpteur, a peint un projet de bains thermaux à ériger dans les lacs du bois de Boulogne. M. A. Étex est un homme dont l'esprit est sans cesse en travail et qui serait bien étonné, sans doute, s'il avait à construire les monuments qu'ébauche son pinceau. L'universalité de Michel-Ange le tourmente. Il sculpte, il peint, il est architecte en projet, et, s'il ne fait pas encore de sonnets, du moins il publie des brochures. Mais l'architecture de l'avenir n'est pas encore née sous ses doigts, non plus que sous ceux d'aucun des exposants, et il faut en prendre son parti, dût-on regarder en arrière un peu plus qu'il ne convient.

La gloire ne vient guère caresser de son aile les artistes modestes qui s'usent à graver l'architecture. Plusieurs cependant s'y sont fait un nom en y appliquant des qualités pittoresques qui les rendent capables d'autres travaux. Tel est M. Gaucherel, trop connu des lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* pour que nous nous avisions de louer sa magistrale eau-forte d'après la châsse de *saint Éleuthère* à Tournai, et la gravure plus précise du *parement d'autel* du roi Charles V, d'après M. Éd. Didron. C'est à lui, ainsi qu'à M. Aug. Guillaumot, qui, depuis trop longtemps, n'a point gravé d'œuvre digne de son talent, qu'architectes et éditeurs confient leurs planches les plus difficiles. Tous ces Guillaumot, du reste, sont de très-habiles gens, car les plus beaux bois du *Dictionnaire d'Architecture*, de M. E. Viollet-Le-Duc, sortent des mains d'Eugène et de Louis, les deux frères d'Auguste. MM. Sauvageot, Penel, Chappuis et A. Varin précèdent les autres graveurs entre lesquels il est bien difficile de distinguer, tant l'habileté est grande. Elle est trop grande même, car parfois les planches d'architecture, gagnant en effet ce qu'elles perdent en précision, deviennent de jolies images, inutiles à ceux qui veulent faire des études sérieuses.

Parmi les exposants pour les vitraux, il n'y avait guère que deux concurrents sérieux, MM. Maréchal de Metz et L. Steinheil. M. Maréchal possède une fabrique, mais n'exécute pas lui-même les vitraux dont il a dessiné les cartons; M. L. Steinheil ne possède pas de fabrique, mais il surveille souvent l'exécution des vitraux qui lui sont commandés ou dont on lui a demandé les cartons. Aussi c'est avec lui que les fabricants de vitraux commencent leur réputation. Le vitrail le plus important de M. L. Steinheil était le *Mariage de la Vierge*, composé en style du XVI[e] siècle, et exécuté par M. Goglet. Un vitrail n'est point un tableau, et l'effet doit y être diffus en même temps qu'une certaine tonalité y domine. Tout y doit attirer l'œil; de là l'éparpillement des personnages, les habits éclatants dont on les revêt, les fleurs répandues sur le sol, les guirlandes

accrochées à une architecture impossible et les anges qui volent dans les airs. Certaines figures de la composition de M. L. Steinheil sont de ce style élégant et naïf des miniaturistes français dont la renaissance italienne n'avait pas encore gâté les qualités natives. Son paysage est d'une couleur bleuâtre fort heureusement trouvée, et l'ensemble d'un ton à la fois éclatant et doux.

Nous avions déjà vu à Londres les verrières que M. Maréchal de Metz, a exposés au Palais de l'Industrie. M. Maréchal se rattache à l'ancienne école allemande par la tonalité verte de ses vitraux, et par une certaine dureté dans la couleur. Celle-ci manque de velouté, et chez lui l'on retrouve le pastelliste vigoureux sous le peintre verrier. Il y a certes du mouvement et de la grâce dans les grandes figures de femmes qui s'élèvent au ciel et figurent la *Glorification du martyre;* mais les fonds bleus, l'architecture sombre conviennent plutôt à un tableau qu'à un vitrail. De même dans les figures de saints destinées à une chapelle particulière, le modelé des figures et des mains, trop loin poussé, non plus que leur ton gris ne s'accordent avec les draperies plus largement traitées et plus éclatantes. En somme, nous trouvons dans les vitraux de M. Maréchal de Metz de grandes qualités mal employées, et une compréhension imparfaite des qualités d'une peinture transparente.

Faut-il un résumé à ces lignes? Nous ne le pensons pas. Que dirions-nous que nous n'ayons énoncé déjà? Dans l'architecture, comme ailleurs, chacun suit sa voie, et s'il y a une direction quelque part, c'est cette tendance de jour en jour plus prononcée chez les élèves actuels de l'École des beaux-arts à rompre avec des traditions surannées et à n'étudier plus que les monuments de l'architecture grecque. Celle-là, qui allie dans une si juste mesure la raison et le goût, ne les trompera pas, et il faut espérer que de tant d'études assidues, d'une part, sur le sol antique, de l'autre, sur notre vieux sol du moyen âge, s'il ne sort pas un art nouveau, il sortira du moins un art plus rationnel et meilleur que celui auquel nous sommes depuis si longtemps condamnés.

ALFRED DARCEL.



LA GRAVURE ET LA LITHOGRAPHIE

« Ceci tuera cela, » murmure un des personnages du poëte. La photographie tuera la gravure, pouvons-nous dire avec non moins de certitude. Oui, le jour est proche où les graveurs au burin ne seront pas plus nombreux qu'après le xve siècle ne le furent les scribes et les enlumineurs de manuscrits. Niepce et Daguerre auront été, à leur façon, les Faust et les Gutenberg des temps nouveaux. Leur invention, à la fois si merveilleuse et si imparfaite, ne répond que trop bien aux besoins d'économie et de rapidité de notre époque. Que la science, demain, donne à l'héliographie le moyen de reproduire les tons, au moins dans leurs rapports d'intensité lumineuse, et le dernier buriniste, quel que soit son génie, n'aura plus qu'à briser son burin, jugé inutile et trompeur par une génération affolée d'exactitude littérale.

Avons-nous besoin d'exprimer avec quelle anxiété nous sentons s'éclaircir les rangs des graveurs, avec quel regret nous verrions disparaître l'art qu'ont illustré les Marc-Antoine, les Delaulne, les Bolswert, et, pour ne pas aller plus loin, toute l'école française des xviie et xviiie siècles ? Il faut un singulier courage aujourd'hui pour entamer d'une première taille un cuivre qui ne sera couvert qu'après cinq ou six ans d'un labeur incessant. Combien compte-t-on aujourd'hui de ces amateurs de burins qui, ainsi que le raconte Wille dans ses *Mémoires*, à la seule annonce qu'un artiste entreprenait une nouvelle œuvre, couraient se faire inscrire pour une épreuve avant la dédicace? Jadis encore, sur des murs ou sur des panneaux peints à la colle, la gravure encadrée pouvait rompre la monotonie d'un ton plat; mais aujourd'hui, le papier peint, avec ses arabesques triomphantes et ses couleurs joyeuses, ne fait-il pas cruellement ressortir le peu d'effet décoratif de la gravure ? Quel éditeur, d'ailleurs, ose engager des fonds considérables et commander une planche importante, lorsqu'il sait que, dès le lendemain de la mise en vente, l'épreuve dont il doit demander cent francs sera placée devant l'objectif, et que, quelque terne et sourde qu'en soit la reproduction, celle-ci pourra être livrée pour un écu aux amateurs peu délicats ou aux industriels besoigneux ?

Ce que nous disons en ce moment, tous ceux qui aiment sincèrement

l'art l'ont constaté avant nous, et l'exposition de la gravure au Salon de 1863 est venue confirmer nos tristes appréhensions. Malgré l'excellente mesure qu'avait prise l'Administration de lui consacrer une salle entière au lieu de lui livrer banalement, comme par le passé, les murs des corridors, l'exposition des gravures était vide et sans attraction sur la foule.

Et, pour tout dire, la foule est-elle coupable de ne point s'intéresser à des envois de fonds d'éditeurs, à des reproductions faites en but du commerce? N'aurions-nous pas le droit de reprocher aux graveurs sérieux que compte encore notre école, aux membres de l'Institut entre autres, de s'isoler ainsi et de déserter le combat au moment suprême? De 1830 à 1840, chaque livret contenait une liste nombreuse des envois de MM. Forster, Richomme, Henriquel Dupont. Pourquoi ceux des académiciens qui travaillent encore ne viennent-ils plus s'offrir au jugement du public et faire bénéficier les jeunes artistes de leur science et de leurs qualités diverses? Il n'est si bon enseignement que celui de l'exemple.

Peut-être aussi, en se désaffectionnant de la gravure, le public a-t-il obéi à un sentiment instinctif. Les graveurs, depuis quelques années surtout, sauf d'illustres exceptions bien connues de tous, n'ont-ils pas sacrifié, sous prétexte de correction, à la plus désolante froideur? La sagesse est-elle donc la négation de l'indépendance? Traduire les maîtres, n'est-ce pas avant tout interroger leur pensée, s'inspirer de leur volonté et les suivre avec passion dans leur recherche particulière de l'idéal? Inventer « un système de tailles » pour rendre, je suppose, le modelé du Vinci, l'harmonie dorée du Corrége, la grâce souveraine de Raphaël, est-ce le vrai moyen pour exprimer la pensée de la *Joconde*, la séduction de l'*Antiope*, la virginité de *la Belle Jardinière?* L'académisme outré de l'école de l'empire a rompu violemment la tradition de cette école française du XVIIIe siècle, sans laquelle nous ne connaîtrions qu'à demi Watteau et Chardin. Je sais que c'est à Wille et aux graveurs des dernières années de son siècle qu'il faut faire remonter le reproche; mais le triomphe de l'outil sur l'esprit n'a été que trop complet depuis, et notre école a plus que jamais besoin de se retremper aux sources vives de la liberté.

Nous n'entendons point trop insister en ce moment sur cette observation dont les développements ne conviendraient qu'à une étude d'ensemble sur l'école contemporaine; mais il est certain que l'aspect vivant, coloré, imprévu, varié, des estampes du XVIIIe siècle, est dû surtout à l'excellence des préparations à l'eau-forte. Or, l'eau-forte est le trait d'union entre la peinture et la gravure. L'ébauche doit être tracée de main d'artiste, et par « artiste » j'entends toujours désigner celui qui obéit

immédiatement à l'inspiration, et n'ose s'approcher des maîtres que lorsqu'une étude sincère et intelligente de la nature l'a déjà préparé à leurs enseignements variés.

Un des burins les plus importants, après la *Vierge à la chaise* de M. Calamatta que connaissent déjà nos lecteurs par la savante étude que lui a consacrée M. Charles Blanc [1], et après *la Charité* d'André del Sarte, exécutée par M. Salmon pour la Chalcographie du Louvre, est à nos yeux le *Beethoven* de M. Aimé de Lemud, non pas, il est vrai, au point de vue de la tradition du métier, mais pour la vive compréhension des ressources que pourrait offrir aux peintres le burin.

Il y a presque vingt ans que M. Aimé de Lemud s'était retiré de la lutte. Nature à la fois délicate et ferme, esprit poétique et chercheur, M. de Lemud s'était créé une légitime popularité par ses compositions, qu'il traduisait lui-même sur la pierre lithographique. Par une singularité qui est un trait de caractère, c'est au moment où il avait vaincu toutes les difficultés du métier et qu'il était arrivé à un degré d'habileté qui fait l'étonnement des lithographes de profession, c'est à ce moment qu'il jeta le crayon et le grattoir aux orties, et s'embarqua pour des pays nouveaux. La planche dont nous allons parler est le résultat d'efforts étranges, d'outils inconnus, de procédés essayés et rejetés tour à tour; elle dit la tenace volonté du maître, autant que son sentiment soutenu de l'harmonie générale.

Au milieu de son cabinet de travail jonché de partitions manuscrites, Beethoven, épuisé, s'est endormi, la tête et le corps appuyés sur son clavecin. Ses traits révèlent la fatigue d'une longue veille; ses poings crispés trahissent la souffrance qui agite son sommeil. Au fond, et perçant les murs étroits, un orchestre immense s'étage dans un amphithéâtre infini et exécute quelqu'une de ses sublimes symphonies. Mais en vain l'archet docile attaque-t-il en cadence l'alto sonore ou le violoncelle gémissant,... rien n'arrive jusqu'à son oreille. « Entre cet orchestre et lui s'interpose une foule agitée par toutes les passions, les mécomptes et les tortures qui font de son existence d'artiste un long martyre [2]. » A gauche, l'Enthousiasme et l'Amour passent, rapides et brillantes apparitions; à droite, la Surdité, la Douleur et le Désespoir s'agitent dans l'ombre ou s'immobilisent dans de mornes attitudes.

1. Voir la *Gazette*, t. XIV, p. 378.

2. Beethoven, né à Bonn en 1770, commença dès l'âge de vingt-huit ans à sentir les atteintes d'une surdité qui ne fit que s'accroître avec l'âge. Voir la notice publiée par MM. Goupil, pour expliquer cette gravure.

Ceux qui, comme nous, ont étudié l'œuvre ancien de M. Aimé de Lemud sont en droit de lui faire à la fois des éloges et un reproche. Comme dessinateur, M. de Lemud a fait d'incontestables progrès; le groupe des figures incorporelles, qui glisse et se détache de la terre par d'impondérables passages, est composé avec l'habileté la plus consommée; les mouvements sont pleins d'harmonie, les formes sont plus pures, moins détaillées surtout que dans le *Maître Wolframb, le Retour des Cendres* ou *les Dénicheurs*, les types moins germaniques et moins anguleux. Mais outre que le *Beethoven* est peu ressemblant, n'est-ce pas un vice fondamental que cette nécessité où se trouve le spectateur, pour comprendre la scène, d'avoir appris que le grand musicien était sourd? Ce clavecin aux profils nettement coupés n'occupe-t-il pas aussi trop l'œil dans une composition qui vise surtout à l'émotion et à la rêverie?

Ceci dit, et sans tenir compte de quelques lourdeurs dans le rendu des vêtements de Beethoven, de quelque minutie dans le détail du parquet, et de cette figure du chef d'orchestre qui flotte comme une marionnette, nous applaudirons franchement à la tentative de M. de Lemud. Il est bon, selon nous, qu'un artiste sache rendre sa pensée par tous les procédés. Lui seul, d'ailleurs, est complétement habile à faire dire à chaque visage, à chaque trait, la pensée ou l'émotion qu'il a voulu leur imprimer. M. Pollet nous affirmait un jour qu'il n'est point de peintre qui, après trois mois d'étude, ne sache du métier de graveur tout ce qui est nécessaire. Puissions-nous donc voir, fût-ce même aux dépens de la « conduite des tailles, » beaucoup d'autres peintres-graveurs!

Le souhait que nous formons n'a, du reste, rien d'absolu, et nous applaudissons à toutes les bonnes reproductions. Telles sont celles du tableau de M. Brion, *une Noce en Alsace,* par M. Paul Girardet, et du *Premier-Né*, de M. Jundt, par M. Amédée Varin, et celle de *l'Évanouissement de la Vierge,* d'après Paul Delaroche, par M. Édouard Girardet; celles encore de M. Alphonse Leroy, d'après le Pérugin et Van-Dyck, veritables *fac-simile* d'originaux du plus grand prix.

C'est pour avoir étudié le dessin à l'école de M. Gigoux, le maniement du burin à celle de M. Calamatta, et pour avoir vaincu tous les secrets de l'eau-forte que M. Léopold Flameng sait, en traduisant les maîtres, conserver à ses estampes la justesse, le charme et la franchise de l'allure. Les lecteurs de la *Gazette* lui sont assurément aussi reconnaissants que nous de son loyal concours. Nous n'éprouvons donc nul embarras à le louer et à dire que *la Source* et l'*Angélique* retrouvaient au Salon le succès qui les a accueillies, ici même et dans toute la presse, dans leur primeur. Nul ne sait toucher aussi juste que M. Flameng en aussi peu de

traits, et traduire avec autant d'esprit et de science aimable le côté frappant d'une peinture de maître.

C'est, hélas! dans les salles réservées aux ouvrages exposés par ordre de l'Empereur qu'il fallait chercher un portrait d'un des frères Bellini, gravé par M. Ferdinand Gaillard avec un soin religieux. Le jury a-t-il prétendu punir dans le jeune exposant l'insubordination de l'ancien élève de Rome, car M. Gaillard remporta le premier grand prix en 1856? Nous l'ignorons; mais, à coup sûr, son portrait de Bellini, à l'œil profondément interrogatif, aux lèvres abondantes, aux traits austères et doux, avait été traité dans un mode délicat et serré qui, en s'isolant volontairement des vigueurs du ton, reportait tout l'effet et toute l'impression dans le rendu du modelé et le scrupule du dessin. Est-ce bien le moment de décourager par d'inexplicables rigueurs des talents aussi classiques et aussi sincères que celui de M. Ferdinand Gaillard?

Nous aurons, du reste, à revenir plus au long sur les erreurs du jury à propos des graveurs sur bois. Retournons donc dans les salles officielles.

L'étude de l'eau-forte a pris depuis quelques années une importance extrême. La génération de 1825 l'avait négligée pour s'adonner tout à la lithographie, et les rares essais de Decamps, de Bonington, de M. Eugène Delacroix n'ont, à vrai dire, que l'intérêt d'un caprice de maître. La génération nouvelle, je parle surtout des indépendants, a compris tout ce que ce moyen offrait de ressources pour la traduction rapide et suffisante de la pensée et du sentiment. Une société même s'est formée pour réunir ces forces dispersées et les grouper en faisceau. La *Société des aqua-fortistes* va entrer dans sa deuxième année. Rien n'a manqué à son succès : l'encouragement bienveillant de toute la presse, l'acceptation à ce Salon si puritain des envois de treize de ses membres, et jusqu'aux vulgaires agressions. Le format (trop grand peut-être) qu'elle a choisi pour sa publication a forcé les artistes à rompre violemment avec le passé; en voulant faire large, on a quelquefois fait brutal; on a plus souvent poursuivi l'effet que le rendu, l'impression que l'étude sérieuse, le caractère que la vérité; mais ce sont là les excès presque toujours propres aux nouveaux venus. Si la *Société des aqua-fortistes* a publié quelques pièces réellement condamnables, les bons travaux pleins de séve et de promesse y sont aujourd'hui en majorité, et n'eût-elle fait qu'indiquer aux peintres avec quelle facilité il leur est loisible de dessiner sur le cuivre, il faudrait encore lui savoir gré de ses efforts.

MM. Ribot, Jules Michelin, Quéroy, Jules Laurens, Lepic, Darjou, Léo Drouin, Héreau, de Wismes, Desbrosses, X. de Dananche, sont tous

membres de la *Société des aqua-fortistes*, et ont fait accepter leurs paysages, leurs vues de monuments, leurs scènes d'intérieur, qui toutes ont des qualités diverses. D'autres ont été moins heureux. Tels sont MM. Amand Gautier, Chauvel, Greux, etc., et madame O'Connell, dont le meilleur des élèves de Van-Dyck n'eût pas désavoué le fier et brillant *Chevalier*. M. Bracquemond entre autres s'est vu refuser net deux planches commandées et reçues, l'une par le ministère d'État, l'autre par l'administration de la Chalcographie.

Avec quelle surprise le gros du public verra-t-il prochainement figurer sur le catalogue de l'établissement du Louvre une eau-forte qui a orné le Salon des Refusés! Comment lui expliquer que le jury n'a point suffisamment tenu compte de toutes les difficultés que M. Bracquemond avait eu à vaincre pour traduire l'intraduisible *Tournoi* de Rubens, ébauche vibrante dont le temps n'a point respecté l'éclat, et que Rubens a brossée en une heure, peut-être de la fenêtre de son atelier? Comment dire à la foule qu'un graveur[1] correct et rompu à l'art de creuser symétriquement le cuivre s'est montré et devait se montrer trop sévère pour l'eau-forte de M. Bracquemond, d'après le *Portrait d'Érasme*, d'Holbein? Que ce portrait, tout inachevé qu'il est (il reste à M. Bracquemond à compléter les vêtements), était la meilleure préparation que l'on pût désirer, et qu'il rend avec infiniment d'intelligence le travail serré et un peu sec de l'original, comme aussi sa vive préoccupation de la vie intérieure et pensante?

Madame Henriette Browne, que l'on s'était habitué à applaudir parmi les peintres, s'est consacrée cette année à la reproduction des dessins de M. Bida. Elle a gravé, d'une pointe colorée, *la Confession* et *la Robe de Joseph*. Ce sont des morceaux de dimensions rares dans ce genre de procédé; ils sont d'une fidélité extrême et n'ont rien perdu de la vivacité exigée. Une étude que prépare la *Gazette* sur les œuvres de madame Henriette Browne nous interdit de nous étendre davantage sur les remarquables envois de cette artiste.

M. James Whistler, le peintre de cette *Dame blanche* qui semblait une page destinée à illustrer les *Histoires extraordinaires* d'Edgar Poë, se montre dans ses eaux-fortes fin coloriste et intelligent dessinateur. Ses vues des *Bords de la Tamise* arrêtaient le regard et retenaient longtemps par la sincérité de l'étude et la saveur du rendu. Ce sont des vues prises en

1. La section de gravure, à l'Institut, se compose de MM. Forster, Gatteaux, Henriquel Dupont et Achille Martinet. Le livret constate que MM. Forster et Henriquel Dupont n'ont point assisté aux séances du jury d'admission. M. Gatteaux est graveur en médailles.

plein Londres, d'une barque amarrée au milieu du fleuve, et rendant ces constructions bizarres en brique, ces *Thames police*, ces magasins et ces docks dont le pied baigne à marée basse dans une boue noire et infecte. Les vaisseaux et les vapeurs, comme des monstres dociles, viennent s'arrêter au pied des échelles, s'amarrent à des pieux énormes, et des êtres sordides et musculeux puisent dans leurs flancs, avec un empressement silencieux, les ballots de coton, les caisses de thé, les cubes de bois précieux, toutes les richesses des deux mondes. Les eaux-fortes de M. Whistler parlent l'anglais le plus pur. L'originalité de la conception est sans conteste. Malheureusement, M. Whistler s'est fait une « théorie des premiers plans » qui imprime à ses dessins je ne sais quelle apparence photographique vraiment regrettable : il pose sur ces maudits premiers plans des personnages ou des objets qu'il traduit, sans les modeler, avec leur exagération relative de masse. Cela nuit beaucoup à l'intérêt de la pièce, qui ne commence jamais qu'au second ou au troisième plan. Il suffit d'étudier un instant les admirables paysages de Rembrandt pour sentir la fausseté du système de M. Whistler, si remarquablement doué à tous autres égards.

M. Valentin Foulquier commence pour M. de Chevigné une nouvelle édition des *Contes rémois*. *La Confession* et *la Jalousie* sont des scènes composées avec infiniment de soin, dessinées avec esprit, gravées avec un soin qui sait éviter la froideur. Encore un pas, et M. Valentin Foulquier sera digne de prendre la succession des Johannot.

Parmi les artistes qui se sont révélés dans ces derniers temps comme devant imprimer à l'eau-forte un caractère très-personnel, on a surtout remarqué M. Maxime Lalanne, déjà si bien connu par ses études au fusain. M. Maxime Lalanne avait envoyé au Salon trois grandes études faites d'après nature au milieu des démolitions de l'ancien Paris : *la Rue des Marmousets*, *le Percement du boulevard Saint-Germain* et *les Démolitions de la rue des Écoles*. Elles deviendront un jour de précieux matériaux pour les archéologues. A une fidélité scrupuleuse sans trivialité, elles ajoutent une science de l'effet et un esprit dans le croquis qui en doublent la valeur. Du premier coup, et tout instinctivement, M. Maxime Lalanne a trouvé un procédé net, brillant, qui est bien celui qui convient. Il sait à merveille faire jouer la lumière sur les façades, et par contre ses partis pris d'ombre ont de la transparence et de la chaleur. M. Maxime Lalanne a bien voulu graver spécialement pour nous, et nous espérons que nos lecteurs confirmeront les éloges sincères que nous lui adressons, une vue de ce Paris dont il saisit si bien le côté spirituel et absolument contemporain. C'est l'angle de la rue du *Contrat-Social* et

du *Pilier des Halles*. Ce pâté de maisons va bientôt tomber sous la pioche des démolisseurs. Nous ne croyons mieux faire à ce propos que de détacher deux paragraphes d'une étude que M. Sainte-Beuve consacrait récemment au livre de M. Eudore Soulié, *Recherches sur Molière et sur sa famille*. Ils nous dispensent d'insister sur la description de la maison dite de Molière qu'on entrevoit dans la gravure de M. Lalanne :

« La maison qu'habitait le père de Molière, au moment de la naissance de celui-ci, se trouvait à l'angle des rues Saint-Honoré et des Vieilles-Étuves. Cette maison, entièrement reconstruite, porte le n° 96 sur la rue Saint-Honoré et le n° 2 sur la rue des Vieilles-Étuves.

« Peu de temps après le mois de mai 1633, il quittait son premier logis pour aller habiter une maison qu'il acquérait sous les Piliers des Halles; de là la tradition vulgaire qui fait naître Molière sous ces piliers. Cette maison des halles fut démolie lors du percement de la rue Rambuteau, et elle n'est pas même celle qu'on a, jusqu'à ces derniers temps, qualifiée obstinément de maison de Molière, et qu'on a décorée, à cette fin, d'un buste sur la façade et d'une inscription désignative. »

M. Méryon était représenté par la *Rue des Chantres*, une de ses *Vues de la Nouvelle-Calédonie*, et la reproduction d'un dessin de la collection de M. Bérard, *le Grand Châtelet* à Paris; M. Jules de Goncourt, par deux études d'après Greuze et Chardin, colorées et justes comme les originaux, la seconde surtout; M. A. Péquegnot, par une étude de *Palais romain*, d'après Bibiena, détachée de sa suite si intéressante d'*Ornements, vases et décorations*, d'après les maîtres, qui rend de si grands services aux écoles et aux artistes industriels; M. Jules Jacquemart, par un *Vase chinois* de la collection de Morny et les *Bijoux étrusques* de la collection Campana, les plus étonnantes reproductions d'objets d'art qu'ait produites notre époque pour la fidélité du style, le ferme rendu de la substance, l'inimaginable finesse de l'outil. M. Jacquemart n'a pas même été cité dans la liste des récompenses à la suite du Salon. Cet oubli involontaire, nous voulons le croire, n'est pas un des moins cruels du jury.

M. Octave de Rochebrune n'a eu pour maîtres que son goût très-solide et sa volonté très-puissante. En moins de trois ans, car c'est alors que nous vîmes ses premiers essais, il s'est conquis une place tout à fait à part parmi nos aqua-fortistes. Son œuvre est empreint d'une sincérité et d'une bonhomie charmantes. On y sent à la fois l'antiquaire, l'artiste et l'homme intelligemment amoureux de sa province natale. Il est l'actif collaborateur de M. Benjamin Fillon dans la publication intitulée *Poitou et Vendée*. *Les Cloches de Notre-Dame-Fontenay-le-Comte*, *la Cheminée de l'atelier*



M. Lalanne del. & sc.

RUE DE LA TONNELLERIE

Imp. Delâtre

de Terre-Neuve, les Tours du château d'Apremont, sont des morceaux d'architecture agréablement rendus. Je recommanderai seulement à M. de Rochebrune un peu plus de souplesse dans la pointe, un peu moins d'égalité dans la morsure de l'acide. Nous devons encore signaler les eaux-fortes de M. le prince Henri VII de Reuss. Ce sont de petits sujets de chasse, des cerfs, des chevreuils ou des daims croqués avec un sentiment très-fin de la nature.

Les graveurs sur bois n'étaient point nombreux, et c'était encore au Salon des Refusés qu'avaient été exilées les tentatives les plus hardies et les plus dignes d'encouragement, au moins à nos yeux.

Deux artistes, MM. Daubigny et Bonvin, avaient dessiné, d'une plume large et plus soucieuse de la vraie tradition des bois italiens ou allemands que des petits agréments modernes, quelques bois que MM. Prunaire et Peulot ont entaillés avec le plus respectueux scrupule de l'indication. *La Devideuse,* de M. Prunaire, *le Parc aux moutons* et *le Village de Bonnières,* de M. Peulot, ne disent-ils pas nettement le style propre à M. Bonvin et à M. Daubigny? Ne sont-ce point là des gravures simples sans brutalité, naïves sans grossièreté? Les noirs sont largement disposés, les lumières accusées avec franchise. N'est-il pas évident qu'elles fourniront à tout coup un tirage facile et net?

Nulle partie de l'art n'a peut-être été plus mal comprise depuis quelques années que celle de la gravure sur bois. A l'école des Gigoux et des Johannot, qui ont illustré d'un crayon si vif et si hardi les livres de la période romantique, a succédé une école qui, en sacrifiant la simplicité au rendu, l'effet au détail, a jeté les graveurs dans d'inextricables embarras. Heureux encore quand MM. Meissonier ou Raffet, pour ne citer que les vraiment habiles, rencontraient des interprètes comme MM. Lavoignat, Hébert ou Pollet! Mais, hélas! les éditeurs, surtout ceux des publications illustrées, séduits par la ressemblance lointaine de ces bois avec les burins, n'ont plus demandé que des dessins aussi terminés que possible, et les dessinateurs ne leur ont que trop bien obéi. Un jeune maître, dont la production a quelque chose de fiévreux, est venu enfin porter le dernier coup. Le crayon n'obéissait plus assez vite, la plume était trop paresseuse; il a trempé son pinceau dans l'encre de Chine, son estompe dans la mine de plomb en poussière, et a livré aux graveurs des indications de tons, précisées à peine çà et là par quelques touches de vigueur ou par quelques rehauts de blanc. Il s'en est suivi toute une révolution. Les graveurs habitués à suivre de leur mieux les traits indiqués ont été forcés d'inventer ce que l'on nomme « des travaux » pour

rendre les masses sommairement ébauchées. De là l'incroyable monotonie de l'ensemble des bois modernes à côté de certains détails spirituellement exécutés; de là aussi la mauvaise qualité des tirages courants et la nécessité où sont placés les éditeurs de faire imprimer à la presse à bras, sur papier carton, après de coûteuses mises en train, et de vendre cent francs les contes pour les petits enfants.

M. Héliodore Pisan est le coryphée de cette école, contre laquelle nous pressentons une terrible réaction. Il sait conduire ses tailles dans le sens oblique, horizontal ou perpendiculaire; les rompre par des grains de riz, les faire droites ou ondulées, les varier, en un mot, avec un art infini, pour rendre les lavis qu'improvise M. Gustave Doré. Ses scènes de l'*Histoire de Don Quichotte* avaient un éclat, une harmonie générale vraiment frappantes. Combien le bois tiré de l'*Atala*, de M. Louis Sargent, manquait d'éclat auprès de ceux-ci!

Une scène de *l'Enfer* du Dante, *les Mendiants*, par M. Sotain, et *le Chat botté*, de M. Delduc, d'après M. Doré, avaient beaucoup de vivacité et de coloration; mais ces bois, traités à la plume, sont de ceux qui se rapprochent davantage de ceux que nous désirons. Ils livrent moins le maître au hasard de l'interprétation; ils obligent le graveur à plus de correction dans le dessin. Les paysages de M. Gustave Doré sont souvent admirables; s'ils ne prétendent point à rendre l'intimité toujours si recueillie de la nature, ils expriment une nature remuante, fantastique, toute criblée de jets de lumière, toute heurtée par des ombres bizarres. Mais les personnages qui s'y meuvent participent trop à la fantasmagorie de cette création pour inspirer beaucoup de respect au graveur.

M. Auguste Joliet est un nouveau venu plein des meilleures intentions. Il a reproduit deux dessins de M. Brion, un *Type de gentilhomme sous Louis XIII* et *Une Rixe*. Il a l'outil facile; mais les passages du blanc au noir ne nous paraissent point assez observés. *La Prédication maronite* et *le Prophète de Rethel*, d'après M. Bida, par M. Hotelin, ont aussi des noirs trop opaques; les travaux surtout sont trop serrés.

A l'Exposition universelle de Londres, les directeurs du *Penny-Magazine*, qui publie des illustrations si excellentes, avaient eu l'heureuse idée d'exposer, non point des épreuves d'essai, mais des pages détachées d'une livraison prise au hasard. Voilà l'épreuve concluante! Que deviendraient les gravures de M. Auguste Jourdain qui ont paru dans *l'Illustration*, *les Noces de Cana*, la *sainte Cécile*, ou *la Bergerie* d'après M. Ch. Jacque, si, au lieu d'épreuves tirées au brunissoir, on avait déchiré une page quelconque du tirage? Où seraient passés ces gris, ces noirs variés, ces finesses lumineuses ou tièdes? La plupart de ces qualités disparaissent

forcément sous la presse mécanique, et c'est précisément à obvier à ce manque de simplicité que doivent tendre, nous le répétons, éditeurs, dessinateurs et graveurs.

La lithographie, après avoir donné, au réveil de l'école contemporaine, tant de pièces délicates et colorées, est devenue la proie des reproducteurs à bas prix, et le public a justement persiflé ces pages banales et monotones qui ne trouvaient que trop d'encouragements en haut lieu. Le temps des *Portraits des hommes illustres*, de la *Galerie du Palais-Royal*, etc., etc., est passé; mais, par suite de l'injustice ordinaire des réactions, on n'apprécie pas assez aujourd'hui des artistes d'un talent solide comme MM. Mouilleron, Eugène Le Roux, Français ou Nanteuil. C'est cependant dans les belles publications des *Artistes anciens et modernes* ou des *Artistes contemporains*, que vient d'interrompre M. Bertauts, qu'il faudra chercher un jour non-seulement l'histoire de la peinture contemporaine, mais encore l'état de la lithographie dans ces dix dernières années.

M. Eugène Le Roux, dont l'œuvre est aujourd'hui considérable, nous semble à tous égards digne de l'attention de tous ceux qui s'intéressent au mouvement de notre école. Dessinateur convaincu et ferme, il s'attaque plus volontiers aux maîtres qui accentuent fièrement leurs intentions, à Géricault, à Barye, à Decamps. Decamps est son maître de prédilection, et, comme il arrive toujours lorsque l'on a longuement étudié un grand modèle, Decamps n'a plus de secrets pour lui. L'une de ses trois lithographies de cette Exposition, *la Chasse aux canards*, est exécutée d'après un dessin qui fait partie de la riche collection de M. His de La Salle. C'est une de ces belles indications au fusain, frottées au doigt, précisées çà et là par des touches puissantes, pleines de caractère et de sentiment : un chasseur débouche d'un fourré et tire des canards surpris dans une mare qui baigne le tronc lisse des hêtres. M. Le Roux a exprimé avec le plus rare bonheur la fraîcheur glacée de ce sous-bois silencieux, et les belles frondaisons et les terrains des premiers plans ont été plutôt restitués que lus sur l'original. La grande et belle aquarelle, *les Petits pâtissiers*, appartient à M. Moreau. Les petits enfants, dans le dessin de M. Le Roux, ont cette gravité empressée, cette absorption complète familière aux enfants qui jouent (ceux-ci font des pâtés avec de la terre délayée), et que nul n'a si bien observées que Decamps. *Samson lâchant les renards à travers les blés des Philistins* est le sixième de ces neuf grands dessins qui sont chez M. Benjamin Delessert. Encore trois pages, et M. Le Roux aura terminé la lourde tâche qu'il s'est

imposée et qu'il a conduite jusqu'à ce jour en dehors de tout appui. Chaque jour, le nom de Decamps grandit. Soit que les luttes d'écoles s'éteignent, soit que le temps fasse gagner à cet œuvre des qualités nouvelles, chaque jour on se dispute avec plus de passion les moindres tableaux de ce talent viril; chaque jour aussi quelqu'un de ces tableaux part pour la Russie, la Hollande, l'Angleterre. Qui sait si un jour il restera en France d'autre toile de Decamps que celle qui le représente si insuffisamment au Louvre? Ce jour-là, et notre hypothèse n'a rien d'absolument invraisemblable, de quel prix sera l'œuvre de M. Eugène Le Roux! Cette suite de la *Vie de Samson* n'a été reproduite que par lui seul, et l'on pourrait presque dire qu'en quelques points il a affermi l'anatomie des personnages, car c'est par l'insuffisance du détail intérieur que pèche généralement Decamps, toujours si sûr de la silhouette et du mouvement extérieur du muscle. Le *Samson lançant les renards* est l'un des plus mélancoliques des neuf épisodes: les larges terrasses de rochers sur le milieu desquels est assis le sauvage berger, les renards qui s'enfuient éperdus, la fumée des moissons enflammées qui monte en spirales et obscurcit le ciel, tout concourt à une impression de tristesse indéfinissable et forte qui est bien la poésie même de la Bible.

Le nom de M. Eugène Le Roux n'a point été mentionné aux récompenses.

M. Pierre-Émile Desmaisons a été décoré. M. Pierre-Émile Desmaisons avait exposé *la Leçon de tambour* et *la Leçon de flageolet*, d'après M. Édouard Frère, et le portrait de S. A. R. Alexandra de Danemark, princesse de Galles.

M. Achille Sirouy est un lithographe fort habile et connaissant à fond toutes les ressources du métier. Son *Christ descendu de la croix*, d'après Ribeira, ne laisse pas que d'être un peu opaque; ce ne sont pas là les noirs de l'original qui, à vrai dire, ne sont pas non plus d'une légèreté enchanteresse.

M. Soulange-Tessier voue presque uniquement son crayon aux reproductions officielles. M. Yvon et ses batailles forment son idéal. Versailles aura bien quelque jour aussi une salle réservée pour les lithographes militaires et bien pensants.

M. Émile Vernier, dont nous avons dit un jour les pénibles commencements et loué le travail facile et les belles qualités, n'a point démérité cette année. *La Curée*, d'après M. Courbet, et *la Meute sous bois*, d'après MM. Belly et de Balleroy, sont d'alertes et fraîches traductions. On y sent la main rompue à manier le pinceau, l'œil habitué à regarder la nature pour son propre compte. Il ne faudrait point cependant que M. Vernier

s'habituât à écrire trop vite. Le peintre seul a le droit d'improviser.

Les trois fac-simile de M. Bocquin, en collaboration avec M. Lemercier, nous ont vivement intéressé. Au seul énoncé des légendes, *la Femme à Polyte*, *Ne lui parlez pas des artistes*, *Ne lui parlez pas des bourgeois*, on devinera que ce sont des fac-simile d'aquarelles de Gavarni. Ont-ils la fraîcheur des originaux? Non pas, sans doute. Les teintes sont un peu molles, et l'effet manque de piquant. Mais tel qu'il est, ce procédé, que l'on nous dit peu coûteux et d'une réussite assez suivie, serait encore un très-grand pas. Il permet, je suppose, de calquer les traits à la plume de l'original; il conserve donc, après retouche, beaucoup de l'esprit du dessin et donne une idée relative des tons. On sait que M. Hetzel possède une suite considérable d'aquarelles de Gavarni, qu'il publiera quelque jour au grand plaisir des sincères amis du maître. Puisque M. Gavarni ne veut plus nous donner de ces lithographies qui compteront parmi les hautes curiosités de notre époque, qu'il consente au moins à cette traduction par à peu près.

Ces lignes étaient commencées avant que la distribution des médailles n'ait été faite. Ce n'est point sans quelque trouble que nous avons vu porter, par des personnes que leur position semble autoriser, des jugements aussi dissemblables des nôtres. Nous avons relu nos notes, interrogé nos souvenirs, provoqué les conseils de nos amis avec la plus entière bonne foi. Si nous nous sommes trompé, nous n'entendons rendre que nous seul responsable.

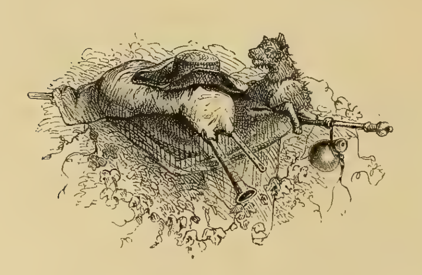
Mais notre grande tristesse ne vient pas de nos dissidences avec le jury. Quelque jour, sans doute, les écailles nous tomberont des yeux. Nous regrettons surtout, ainsi que nous l'écrivions tout à l'heure, de voir l'art de la gravure péricliter en France. Il est impossible que la lutte avec la photographie dure plus longtemps. Or, il n'y a, selon nous, qu'un moyen : c'est de créer un établissement de chalcographie national analogue à l'Imprimerie impériale ou aux manufactures de Sèvres et des Gobelins, je veux dire entreprenant de vastes travaux sans espoir de rémunération complète. Que l'on y attache d'illustres professeurs ; que les élèves y travaillent en permanence ; que l'on ne livre au public, et à des prix modiques, que des pages importantes et dans les meilleures conditions de tirage ; que l'on fasse enfin au commerce une remise qui ne le mette pas en hostilité avec l'établissement national.

Enfin, et surtout, que l'on donne à reproduire nos maîtres français et contemporains. L'histoire de tout le passé est là pour le prouver ; les peintres ne sont bien traduits que par leurs contemporains :

Raphaël par Marc-Antoine, Rubens par Bolswert, Poussin par Jean Pesne, Watteau et Chardin par les Cochin, Prud'hon par Roger et Copia, etc. Qui donc, de nos jours, s'est franchement attaqué à Géricault? Avons-nous, en dehors de quelques crayons de M. Calamatta, la partie importante et faisant poids de l'œuvre de M. Ingres? Les travaux décoratifs de M. Eugène Delacroix ne sont-ils pas dignes de quelque intérêt? Les tableaux de M. Meissonier n'appellent-ils pas le burin d'un artiste qui s'y consacrerait tout entier? La génération suivante ne verra peut-être de ces maîtres que leurs faiblesses. En tout cas, elle interprétera dans son sentiment propre leurs qualités et leur prêtera inévitablement le reflet de son propre idéal.

Nous avons mille traductions des maîtres étrangers, et la photographie venait naguère nous dire avec une effrayante fidélité combien peu nous connaissions jusqu'à ce jour l'éloquence et la verve des cartons de Raphaël. Cherchons donc enfin à léguer à nos neveux, par la gravure, les aspirations de nos contemporains. Il semble que cette France, si fière et si loyale, ne soit humble et ébranlée que lorsqu'il s'agit de subir le joug de l'art étranger, et que depuis François Ier elle fasse litière de ses gloires nationales, sans consentir à croire au génie de ses enfants.

PHILIPPE BURTY.



HISTOIRE

DE

LA SCULPTURE AVANT PHIDIAS[1]

CHAPITRE VII.

ÉCOLES DORIENNES : CANACHUS ET AGÉLADAS.



UAND on considère combien les Grecs étaient curieux de leurs origines et avides de gloire, on s'étonne du nombre d'artistes anciens dont ils avaient laissé perdre le nom. Déjà, sous les empereurs romains, ils ne peuvent désigner les auteurs de beaucoup d'œuvres conservées dans les sanctuaires les plus fréquentés. Si Pausanias n'eût relevé la plupart des signatures gravées sur les piédestaux des statues, la part faite à l'oubli eût été plus considérable encore. Il est juste, toutefois, de faire un retour sur nous-mêmes. Combien, dans l'histoire de l'art moderne, ne regrettons-nous pas déjà de pertes semblables! Combien de sculpteurs et de peintres antérieurs au XVe siècle, et même au XVIe, ne sont-ils pas ignorés des siècles qui les ont suivis! Combien d'œuvres, auxquelles nous nous contentons de reconnaître un certain caractère primitif, restent anonymes ou sans intérêt, je ne dis pas seulement pour la foule, mais pour les artistes et les amateurs les plus éclairés! On prononce des noms au hasard, sans certitude ni vraisemblance, et ces noms sont condamnés à n'avoir point d'écho. Cimabué, Giotto, Mazaccio, le Pérugin, sont populaires jusqu'à un certain point, parce qu'ils sortent des rangs, et surtout parce que l'érudition est un des goûts dominants de notre époque; d'autres, qui ont fait un peu moins, mais qui ont fait beaucoup pour le progrès de

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, de janvier, février, mars, mai et juin 1863.

l'art, sont relégués dans l'oubli. En vain les critiques s'efforcent de démêler leur mérite à travers des formes plus naïves qu'attrayantes, et de leur rendre leur place dans l'histoire et dans la faveur publique, le public demeure indifférent comme on est indifférent pour les débris d'un naufrage. Cette injustice est encore plus sensible pour les sculpteurs du moyen âge, ignorés presque tous. Qu'on se rejette sur leur piété, sur une humilité qui s'absorbait dans le sentiment religieux et ne prétendait à aucune gloire, il n'en est pas moins vrai qu'ils restent enfouis dans une nuit impénétrable.

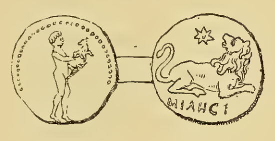
Les Grecs cédèrent donc à la faiblesse commune et à la courte portée de la mémoire humaine, en oubliant aussi beaucoup de leurs anciens maîtres. Tel est le malheur des œuvres qui ne sont point marquées du sceau de la perfection. Seulement, de même que pour nous les talents plus vaillants surnagent et restent, sinon populaires, du moins connus, de même, parmi les sculpteurs de l'époque archaïque, plusieurs étaient chers aux Grecs dégénérés. Leurs statues furent d'autant plus goûtées qu'elles devinrent plus anciennes. Les Romains les admirèrent encore plus que les Grecs, peut-être parce que les bronzes étrusques les avaient accoutumés à aimer l'archaïsme. J'ai déjà cité Bupalus de Chio, et Théodore de Samos, dont Auguste et ses successeurs recherchèrent tant les œuvres. Ils ne goûtaient pas moins les produits d'artistes plus habiles, plus avancés, qui résumaient la science des maîtres de l'ancien temps, et qui annonçaient l'aurore du grand siècle. Je veux parler de *Canachus*, de Sicyone, et d'*Agéladas*, d'Argos.

Canachus était déjà célèbre et en pleine activité vers l'an 500 avant J.-C.; il vivait encore quand l'invasion des Perses jeta la Grèce dans une crise suprême. Né à Sicyone, nourri des traditions récentes et singulièrement agrandies de Dipoene et de Scyllis, il était le contemporain de Callon l'Éginète et d'Agéladas l'Argien. Son chef-d'œuvre, qui fit l'admiration des Grecs et qu'ils répétèrent à plaisir sur divers monuments, était la statue d'*Apollon*, destinée au sanctuaire de Didyme, près de Milet. L'Apollon didyméen fut emporté par Xerxès quand il revint de Grèce, vaincu, mais d'autant plus courroucé. C'était, par conséquent, l'an 479. Xerxès voulait punir les Milésiens de leur trahison, car il les soupçonnait de s'être laissé battre à dessein, près de Mycale, par la flotte athénienne. Ses soupçons étaient fondés; les Ioniens de Milet ne pouvaient qu'être entraînés par une vive sympathie vers Athènes, la capitale intellectuelle des Ioniens. La situation des habitants de l'Asie Mineure dans les armées persanes était singulière, puisqu'on les forçait de se battre contre leur nation : chose facile, quand la rivalité le commandait, cruelle quand on

s'égorgeait au service des Barbares et pour obéir à des maîtres détestés. Xerxès, après avoir pillé le pays, enleva donc l'Apollon de Canachus, et ce fut un deuil public pour les Milésiens. Je recommande la lecture du chapitre[1] où Pausanias raconte cet enlèvement, parce qu'il cite la plupart de ceux qui, avant Auguste, dépouillèrent les temples et les sanctuaires, attentat rare dans l'ancienne Grèce, par l'effet du respect religieux; cependant Pausanias montre que les Grecs eux-mêmes enlevèrent quelquefois aux villes vaincues des simulacres révérés.

L'Apollon de Canachus fut donc transporté à Ecbatane; deux siècles plus tard, il fut rendu aux Milésiens par Séleucus Nicator. Exécuté par l'artiste avant l'année 479, date du passage de Xerxès, il ne peut être antérieur à l'an 494 avant J.-C., puisqu'à cette époque, Darius, prédécesseur de Xerxès, pilla et incendia le temple d'Apollon didyméen, après avoir repris la ville de Milet qui s'était révoltée. Ces deux limites précisent l'époque où florissait Canachus.

Nous remarquions, dans un chapitre précédent, que l'Apollon tenant les trois Grâces dans sa main, œuvre de Tectæus et d'Angélion, était figuré sur certaines monnaies d'Athènes. De même l'Apollon de Canachus est représenté sur les monnaies de Milet. Les monnaies qui sont autonomes, c'est-à-dire du temps où Milet avait encore le droit de battre monnaie, remontent probablement au règne de Séleucus Nicator, qui avait rendu la statue, ou à ses successeurs immédiats, lorsqu'ils avaient accordé au sanctuaire de Didyme des immunités ou des bienfaits dont les Milésiens voulaient consacrer le souvenir. Les monnaies frappées sous les empereurs romains, qui reproduisent à diverses reprises la figure de Canachus, rappellent aussi sans doute des priviléges et des présents octroyés par les empereurs au *Didymeum*.



MONNAIE AUTONOME DE MILET.

Les monnaies plus anciennes nous montrent Apollon sur la pointe des pieds, soulevé légèrement, à la manière archaïque. De la main gauche,

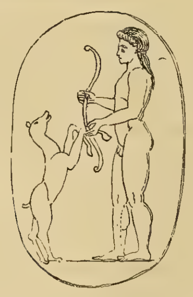
1. Liv. VIII, ch. 46.

il tient son arc ramené vers le corps; la main droite porte un cerf dont les cornes se distinguent lorsque la pièce est bien conservée. Telle est, en effet, la description que nous ont laissée les écrivains anciens. Une monnaie du règne de Gordien présente la même statue, mais sous un



MONNAIE DE L'ÉPOQUE IMPÉRIALE.

temple en forme de baldaquin, avec des rayons disposés autour de la tête. Ces rayons étaient peut-être une addition récente, car sous les empereurs le culte du dieu Soleil se substituait facilement au culte d'Apollon, ou plutôt on confondait volontiers les deux divinités. Du reste, il convient, lorsqu'il s'agit des graveurs grecs, de faire la part de l'interprétation libre. Même quand ils copient un monument célèbre, ils retranchent ou ajoutent des détails à leur gré. Aussi faut-il chercher, sur les objets de ce genre, la silhouette, la conception générale, l'ensemble d'une figure, mais non son style. On peut en juger par la planche qui précède : le style des monnaies est loin d'imiter fidèlement le style archaïque. Une seule pièce, frappée sous Julia Domna, essaye de reproduire le caractère véritable de la statue.



APOLLON ET LA BICHE.

On a nié que ces médailles fussent une réminiscence de l'Apollon de

Canachus[1]. On a voulu alléguer un passage de Pline où il est question d'un cerf suspendu en équilibre sur ses pieds, de telle sorte qu'il suffisait de le toucher du doigt pour qu'il oscillât d'un pied sur l'autre. En effet, les Macédoniens de Dium avaient placé à Olympie une statue d'Apollon tenant une biche par les pieds de devant, tandis qu'elle se dresse sur les pieds de derrière. Dans la Dactyliothèque de Lippert se trouve une pierre gravée qui répond à cette description et dont le dessin est au bas de la page précédente.

Mais ni ce monument ni les textes de Pline et de Pausanias n'ont rien de commun avec la statue du *Didymeum*. Les monnaies de Milet ont une bien autre autorité, de même que la pierre dont nous donnons ici le dessin.



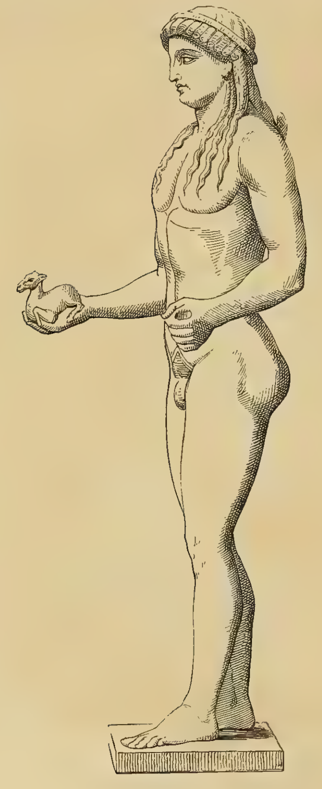
APOLLON ET LE FAON.

Il serait plus intéressant de comparer un bronze du Musée Britannique, qui appartenait jadis à la collection Payn Knight, et qui a été publié par la société des Dilettanti dans les *Specimens of ancient sculptures*[2]; c'est une figurine d'environ vingt centimètres de hauteur. Le dieu est posé carrément sur ses deux jambes. Les jambes sont roides, la gauche s'avance un peu pour donner à l'ensemble de la pose quelque stabilité; les pieds posent à plat sur le sol. Dans la main gauche est marquée la place de l'arc, quoique l'arc soit perdu; dans la main droite est un petit faon, les pieds repliés. J'ai oublié de dire plus haut que cet attribut dans la main d'Apollon faisait supposer une statue colossale, ce qui était conforme au goût et aux habitudes de l'époque. La coiffure est formée de boucles roulées autour du front symétriquement, et serrées à leur naissance par un bandeau. Sur chaque épaule, trois mèches tombent libres et séparées, comme sur les épaules des anciennes statues de Minerve dans l'Acropole d'Athènes et sur les bas-reliefs archaïques, notamment le bas-relief des douze Dieux qui est au musée du Capitole. Derrière la

1. Soldan, *Zeitschrift für Altw.*, 1841, p. 581.
2. Planche XII.

tête, la masse des cheveux tombait vers le dos en flots pressés, mais le bas de la chevelure a été brisé sur le bronze Payn Knight.

Le visage est archaïque, toutefois avec trop de douceur. On observera



BRONZE DU MUSÉE BRITANNIQUE

beaucoup plus de dureté sur une tête en marbre qui provient de la collection Townley et qui est aujourd'hui au Musée Britannique. Cette tête présente une assez grande analogie avec le bronze précédent pour qu'on y voie également une imitation de l'Apollon de Canachus. Les traits sont plus secs, le galbe du visage est plus épais, les sourcils et les

lèvres offrent un contour dur; l'œil est dilaté, le cou ramassé, les mâchoires fortes.



TÊTE D'APOLLON (MUSÉE BRITANNIQUE).

Il y a dans cette reproduction, qui n'est peut-être que maladroite, quelque chose qui me rappelle le jugement de Cicéron : « *Les statues de Canachus ont trop de roideur pour être vraies.* » Ailleurs Cicéron, qui goûtait si fort Canachus, trouve que Calamis et Myron sont beaucoup moins *durs* dans leur exécution. La dureté, la roideur, étaient donc le caractère principal du style de Canachus, et je m'empresse d'ajouter que

ce style était celui des écoles doriennes prises dans leur ensemble, tandis que les œuvres des écoles ioniennes avaient plus de douceur, de délicatesse; de bonne heure elles rencontrèrent la grâce.

Je reviens au bronze Payn Knight, et tout en y reconnaissant une copie d'après Canachus, je suis de plus en plus persuadé que cette copie appartient à une époque beaucoup plus rapprochée de nous, et qu'elle rend la silhouette, mais non le style. Les proportions générales sont courtes, et cependant le modelé n'est point assez sec; la jambe est plus grosse que nerveuse. Assurément les épaules sont tout d'une pièce et comme nouées; les bras, qui y semblent rivés, sont posés comme par une secousse d'automate; cet aspect devait être celui de l'original. Mais le détail d'exécution était nécessairement tout autre; les pectoraux, par exemple, sont assez gros pour avoir inspiré à l'auteur de l'ouvrage sur les sculptures du Musée Britannique l'idée singulière que cet Apollon est un Apollon androgyne, unissant la nature féminine à la nature masculine.

Je préférerais chercher le principe d'exécution des écoles doriennes dans un bronze du cabinet Pourtalès. C'est un Apollon également, qui tient un arc brisé de la main droite et qui appuie sur sa hanche sa main gauche aux doigts effilés. Le modelé de cette figurine est fin, sec, exagéré; le sourire arrive à la contraction la plus tendue; le menton est saillant, la bouche creuse. L'anatomie fait voir les côtes, les muscles des cuisses, les rotules, les os des jambes vivement accusés. Le creux de l'aisselle est fouillé vigoureusement, et la saillie des pectoraux est nette. Ce système de sculpture, où l'on sent tout à la fois de la science, de la dureté, de la finesse, si on le suppose plus complet, plus avancé, plus voisin de la perfection, me semble plutôt donner une idée du style de Canachus. Je n'établis aucune autre comparaison entre cette figurine et la statue de l'Apollon didyméen; je ne la cite que pour le principe d'exécution.

Quant à l'Apollon en bronze qui est au Louvre, nous aurons occasion de l'étudier plus tard et de revenir sur un rapprochement qui n'a, du reste, rien de nécessaire ni de frappant. Il en est de même des statues du même genre qui sont au musée du Capitole, à Oxford, à Cassel. Les types de l'époque archaïque n'offrent point une grande diversité; c'est pourquoi l'on est tenté parfois de les confondre. Mais, où nous ne voyons que des nuances, les anciens reconnaissaient des mythes différents et des formes opposées de la même divinité.

Canachus répéta lui-même son type d'Apollon didyméen; les Thébains le lui demandèrent pour en faire leur Apollon isménien, car le culte des deux divinités était le même. Pausanias nous assure que le simulacre de Thèbes était de tout point conforme à celui de Milet par l'aspect, la

pose, la grandeur; seulement, celui de Milet était en bronze d'Égine, bronze renommé pour sa qualité et son alliage, tandis que celui de Thèbes était en bois de cèdre. Se répéter et se copier est le propre des maîtres primitifs. Plus tard, Phidias fera six statues de Minerve et il inventera autant d'attitudes, d'ajustements, d'attributs nouveaux; il réussira, surtout par la science des formes et de l'expression, à créer autant de types variés. Mais un sculpteur de l'époque archaïque se copie lui-même naïvement et sans aucun scrupule, de même qu'un artisan reproduit cent fois sans se lasser un meuble ou une étoffe.

Les peintres byzantins, le Pérugin et d'autres Italiens primitifs ne craignent point ces répétitions. Dans l'antiquité, il faut bien le dire, comme divers peuples adoraient des dieux identiques, ils exigeaient parfois qu'on copiât pour eux un type célèbre dans un sanctuaire plus révéré que tous les autres.

Canachus ne doit pas être confondu avec un artiste du même nom, Sicyonien comme lui, et qui vivait deux générations plus tard, au temps de la bataille d'Ægos-Potamos. Peut-être ce second Canachus est-il son petit-fils ou son petit-neveu. Car le grand Canachus avait un frère, *Aristoclès*, sculpteur également, et qui l'aidait dans ses travaux. L'antiquité vantait un groupe de trois *Muses*; Canachus, Aristoclès et Agéladas, d'Argos, s'étaient associés pour ce travail, et chacun avait fait une muse. Le groupe était en bronze, nous en reparlerons à propos d'Agéladas. Aristoclès s'était chargé surtout de la direction de l'école et de l'enseignement : le mérite de son frère ne doit pas empêcher de reconnaître le sien, qui était réel, puisqu'il luttait avec Canachus et Agéladas, acceptant une comparaison directe et redoutable. Toutefois, il s'appliquait de préférence à transmettre la science nouvelle aux sculpteurs que l'éclat du nom de Canachus attirait à Sicyone. Jusqu'à sept générations d'artistes sont citées au siècle suivant, qui se rattachaient à Aristoclès, gardaient sa tradition et se glorifiaient de relever de lui. Quant à un groupe de Jupiter et de Ganymède qu'on lui a attribué[1], il est plus vraisemblable de le donner à un sculpteur athénien qui portait le même nom et qui vivait au siècle de Périclès.

Canachus avait exécuté des œuvres nombreuses, mais la plupart ne sont point mentionnées dans les écrits anciens qui nous restent. On cite ses *Enfants montant des chevaux de course*, statues commémoratives destinées à rappeler des victoires remportées dans des jeux solennels. Voici un fait important à noter : le cheval apparaît dans la sculpture avec

1. Sillig, *Catalogus artificum*, in v. Aristocles.

une importance principale, et l'art si difficile de faire des statues équestres est créé. Malheureusement les Grecs ne nous ont point transmis de détails sur des œuvres qu'il serait si intéressant de voir analyser. L'animal était-il traité avec plus de liberté, d'audace, ou, au contraire, avec plus de timidité et d'embarras que l'homme? Si l'on compare les plus anciennes monnaies qui portent l'image d'un cheval, celles de la Macédoine, de la Thessalie, de Tarente, par exemple, les plans sont simples, les lignes roides, les surfaces aplaties, tandis que les extrémités sont fines, la tête sèche avec des angles bien accusés. Il est vraisemblable que ces monnaies étaient inspirées par les œuvres les plus célèbres de la sculpture contemporaine et qu'elles rendent assez fidèlement l'effet des *Célétizontes*, de Canachus, c'était le nom qu'on donnait à ces enfants montés sur de puissants chevaux.

Canachus n'employa pas seulement le bronze ou le bois de cèdre; il travailla l'or et l'ivoire. Dans le temple de Corinthe, la *Vénus assise* était de lui; elle était formée d'ivoire et d'or. Elle portait sur la tête le polos, comme Junon. D'une main elle tenait un pavot, symbole des amours nocturnes (ou de la fécondité); de l'autre, une pomme, souvenir du prix que lui avait décerné Pâris. Les figurines en terre cuite d'ancien style que l'on trouve dans les tombeaux de l'isthme de Corinthe reproduisent quelquefois ce type, peut-être d'après l'original de Canachus. Mais il est impossible de rien alléguer de certain, car les terres cuites qui représentent des divinités féminines assises prêtent à la confusion, par le nombre et la ressemblance de leurs attributs.

Enfin, si l'on en croit le témoignage d'un écrivain latin[1], Canachus sculpta aussi le marbre, tradition qui devait être chère aux Sicyoniens. Ses œuvres dans ce genre sont, comme tant d'autres, reléguées dans l'oubli.

Le lien qui unissait les deux écoles voisines de Sicyone et d'Argos a déjà été établi : il apparaît de la manière la plus éclatante par l'association fraternelle de deux artistes sicyoniens avec un Argien : Canachus et Aristoclès exécutent en commun avec *Agéladas*, d'Argos, le groupe des trois Grâces. C'est par là d'abord qu'Agéladas est signalé à la postérité, car on ne sait aucun détail sur sa vie. Chacun des sculpteurs fit une muse; réunies, elles formaient un groupe. Une épigramme de l'*Anthologie grecque*[2] décrit les attributs des trois Muses. Celle d'Agéladas tenait la grande lyre que porte Apollon, le *barbiton*; celle d'Aristoclès la lyre faite

1. Invenio et Canachum, laudatum inter statuarios, fecisse marmorea.
2. *Antholog. palat.*, II, p. 672.

d'une écaille de tortue; celle de Canachus les roseaux mélodieux, ce qui signifie la flûte de Pan. De même les trois Muses que soutenait la main de l'Apollon de Délos tenaient une flûte de Pan, une lyre et la double flûte : la variante était légère.

Nous sommes donc amenés, sans secousse, de Sicyone à Argos, par cette fraternité qui unit les plus illustres maîtres des deux écoles. Malheureusement il est difficile d'éclairer, même d'un demi-jour, la personne ou le talent d'Agéladas. L'antiquité parle à peine de lui, et ce qu'elle rapporte, il faut le contester, le rectifier, pour que son témoignage soit acceptable. Ainsi, les Grecs savaient qu'Agéladas avait fait la statue de l'athlète *Anochus*, qui fut vainqueur l'an 520 avant J.-C.; d'autre part ils racontent que l'an 430 avant J.-C., 90 ans plus tard, pendant que sévissait la terrible peste d'Athènes, on consacra dans le dème de Mélite une statue d'*Hercule secourable*, œuvre d'Agéladas. De sorte que l'activité productive d'Agéladas aurait duré quatre-vingt-dix ans, ce qui, en admettant qu'il eût commencé à être connu dès l'âge de vingt ans, suppose une longévité peu vraisemblable. Agéladas aurait survécu même à Phidias, son élève, qui mourut à l'âge de soixante-cinq ans.

Pour rentrer dans des limites raisonnables, il faut considérer, d'une part, qu'il y a eu, en Grèce, plus d'une épidémie et que les souvenirs populaires se reportaient toujours à la grande peste de 430, comme le type des fléaux de ce genre. Il serait donc possible qu'avec les âges la tradition des misères locales se fût confondue avec la tradition d'une calamité universelle, et qu'en réalité le dème de Mélite seul eût été atteint d'une épidémie qui épargnait le reste de l'Attique. Dans ce cas, la date serait tout à fait inconnue.

En second lieu, le culte d'Hercule dans le dème de Mélite était très-ancien; c'était à Mélite qu'il avait été initié aux petits mystères. Pourquoi la statue d'Hercule n'aurait-elle pas été faite par Agéladas longtemps avant cette consécration? Phidias n'avait-il pu faire acheter par Périclès et par les Athéniens une œuvre de son vieux maître? Cette œuvre n'aurait-elle pu être gardée dans un autre édifice? N'aurait-elle pu, à l'occasion d'une calamité publique, être consacrée avec plus de solennité ou transportée d'un sanctuaire dans un autre? Il y a tant d'explications à proposer, qu'on n'hésitera point à écarter la date de 430, qui prête à Agéladas une longévité fabuleuse. Dès lors, nous remontons à l'an 455, époque à laquelle Agéladas fit, pour les Messéniens exilés de leur patrie et établis à Naupacte, sur le golfe de Corinthe, une statue de *Jupiter*, qui fut reportée plus tard sur le mont Ithome, quand la Messénie se releva.

Ce n'est point assez de gagner ainsi vingt-cinq ans; on doit encore

rapprocher du siècle de Périclès les débuts d'Agéladas. L'athlète Anochus, dont il fit la statue, fut vainqueur l'an 520. Mais on n'élevait point une statue à un athlète le lendemain de sa victoire. Aucune loi n'imposait tant de hâte. Tantôt la ville à laquelle appartenait le vainqueur, tantôt l'athlète lui-même ou sa famille, plus riche, en faisait les frais. Parfois cet honneur ne lui était décerné qu'après plusieurs triomphes et même après sa mort, ainsi qu'on en voit plus d'un exemple; parfois le père et le fils, quand tous deux étaient athlètes, étaient réunis sur le même piédestal, longtemps, par conséquent, après que le père avait remporté le prix. Ce ne fut donc point dans la même olympiade qui marque la victoire d'Anochus qu'Agéladas fit sa statue. En supposant seulement un délai de cinq ans, l'activité d'Agéladas ne s'étend plus que de l'an 515 à l'an 455, ce qui fait rentrer l'histoire dans une plus juste mesure. J'oubliais d'ajouter qu'Anochus, qui était de Tarente, fut vainqueur de nouveau, une olympiade plus tard, dans la course du double stade.

A Olympie se trouvait, en outre, une œuvre beaucoup plus considérable d'Agéladas. *Cléosthène*, d'Épidamne, vainqueur à la course des chars, avait été représenté par Agéladas, monté sur son char et traîné par ses coursiers, progrès considérable dans la sculpture. De même qu'à Sicyone Canachus fait les *Célétizontes*, de même à Argos Agéladas va plus loin et représente un char, les quatre chevaux, le vainqueur, son cocher. L'effort est parallèle dans les deux écoles, il y a comme un généreux défi; mais Agéladas est plus hardi. Il fallait de l'invention, des procédés plus habiles, une grande liberté déjà pour surmonter les difficultés d'exécution que présentait un tel sujet. Agéladas est le premier qui ait montré un vainqueur sur son char, car Pausanias nous apprend qu'avant Cléosthène aucun de ceux qui s'illustrèrent en Grèce par leur passion pour les courses et par l'art d'élever des coursiers glorieux n'eut de statue semblable à Olympie. Cléosthène ne s'était pas fait représenter seul sur son char, mais avec lui le conducteur de ses chevaux, auquel il devait une partie de sa victoire. C'était un véritable tableau homérique, et, pour que la réminiscence fût complète, les chevaux avaient des noms comme les coursiers d'Achille : des inscriptions immortalisaient ces noms. Celui qui était attelé à gauche du timon s'appelait *Samus*, celui de droite *Cnacias*, les deux autres *Phœnix* et *Corax*. Quelle gloire pour le riche vainqueur qui pouvait payer un semblable monument! Quelle ne fut pas l'admiration des Grecs, quand ils s'assemblèrent à Olympie pour la première fois après la consécration de cette offrande! Quel honneur surtout pour l'artiste, car son œuvre avait une importance capitale. Reproduite par les graveurs de médailles, elle fut

imitée librement, mais imitée, sur les monnaies archaïques de Géla ou de Syracuse.

Agéladas exécuta encore pour Delphes un travail du même genre. Les Tarentins voulurent rappeler par un trophée consacré dans le grand sanctuaire dorien une victoire qu'ils avaient remportée sur les habitants d'une contrée voisine, les Messapiens. Ils leur avaient enlevé force chevaux et force captives. Ils demandèrent à Agéladas une série de groupes, composée de chevaux et de femmes enchaînées, ou peut-être de femmes qui tenaient en laisse les chevaux. Doriens eux-mêmes d'origine, puisqu'ils avaient pour ancêtres les Spartiates que Phalanthe conduisit à Tarente, les Tarentins s'adressèrent au chef d'une école dorienne et au sculpteur le plus célèbre de leur temps.

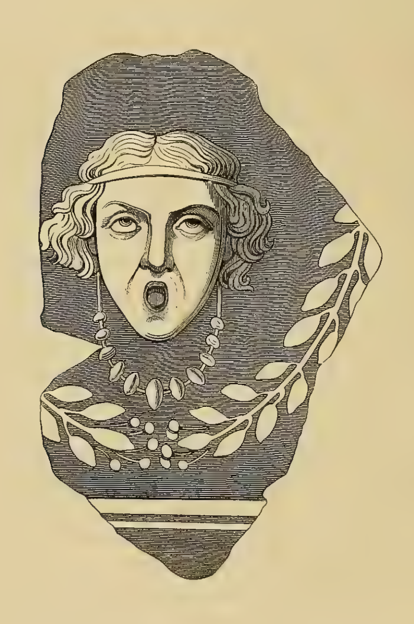
On montrait encore à Olympie une statue d'Agéladas : c'était *Timosithée*, guerrier valeureux de Delphes, qui remporta souvent la palme dans les jeux présidés par les Éléens. Mais Timosithée était un esprit aventureux; il aida Isagoras à s'emparer d'Athènes, pour y établir la tyrannie. Il fut pris et mis à mort. Sa statue ne fut donc postérieure que de peu d'années à l'an 507 : elle appartient aux débuts d'Agéladas.

La ville d'Ægium, en Achaïe, avait demandé au maître argien un groupe composé de deux figures, *Jupiter imberbe* et *Hercule jeune*; elles étaient en bronze. Les Achéens d'Ægium prétendaient que l'enfance de Jupiter s'était passée chez eux. La statue de Jupiter était gardée dans la maison du prêtre, de même qu'un enfant est élevé dans la maison de son tuteur. Dans le principe, le prêtre du dieu était même un enfant qui avait remporté le prix de la beauté; quand il avait grandi, on le remplaçait.

Telles sont les œuvres connues d'Agéladas. Leur description par les anciens, si sommaire qu'elle soit, suffit pour entrevoir combien avec lui et avec Canachus la sculpture grecque s'est développée. Tous les sujets sont abordés, les difficultés les plus délicates sont surmontées; la liberté, l'audace se jouent des complications; enfin, la personnalité, et il faut entendre par ce mot le talent et le style, commence à se prononcer. Les Grecs ne nous ont transmis aucun de leurs jugements sur Agéladas, ni rien qui nous permette de caractériser son style. Au moins, nous avons un trait sur Canachus, nous savons que ses statues offraient des beautés un peu roides et que son talent n'était point sans dureté. L'étroite corrélation des écoles doriennes, et surtout des écoles de Sicyone et d'Argos, la collaboration d'Agéladas avec Aristoclès et Canachus, permettent de supposer quelque ressemblance entre le style des deux derniers maîtres de l'époque archaïque; de même que le choix des sujets nous laisse pressentir qu'Agéladas a été plus loin que Canachus et qu'il a fait davantage

pour le développement de l'art. En effet, parmi les œuvres d'Agéladas, la postérité n'oubliera jamais les plus insignes, je veux dire ses élèves. Quelle que soit la négligence des témoignages anciens, Agéladas nous présente d'irrécusables preuves d'une science déjà élevée et digne d'inspirer les génies les plus divers, car il a formé les trois plus grands sculpteurs du siècle de Périclès, *Myron*, *Polyclète* et *Phidias*. Ce sont là ses répondants et ses titres d'immortalité.

BEULÉ.



DES HUILES ET DES VERNIS

EMPLOYÉS POUR LA PEINTURE



Le travail que nous publions ici est l'œuvre d'un prince espagnol, l'infant don Sébastien de Bourbon. Curieux de peinture et de chimie, artiste, connaisseur, ce personnage possède à Madrid, dans la rue d'Alcala, une galerie de tableaux qu'il a su choisir avec goût et qu'il sait au besoin restaurer, dévernir et revernir au moyen de préparations chimiques de son invention.

Durant le court voyage que nous fîmes en Espagne au mois d'octobre dernier, nous eûmes le désir de visiter la galerie de l'infant et l'occasion de lui être présenté. Il était occupé à peindre, dans une chambre haute de son palais, un tableau qu'il voulait envoyer à l'Exposition de Madrid, et il se dépêchait de donner quelques rehauts sur les luisants d'une cuirasse. Avant d'arriver jusqu'à lui, nous avions traversé un vaste laboratoire où étaient accumulés des vases et des fioles sans nombre, des vessies de couleurs, des cornues, des alambics, des pilons, des fourneaux, que sais-je? et du tout s'exhalait une odeur forte de térébenthine, d'alcool, de copal et d'ambre jaune. L'infant, pour nous expliquer notre surprise, nous raconta avec esprit et bonhomie comment, ayant été forcé d'habiter Naples, il avait utilisé les loisirs que lui faisaient les événements politiques pour étudier la peinture d'abord, et ensuite l'art de conserver les tableaux, de préparer les vernis, d'épurer les huiles; étude amusante, disait-il, qui l'avait entraîné à devenir chimiste pour connaître à fond le matériel de l'art. Ses expériences, du reste, le prince les pratique sur ses

tableaux, qui sont nombreux, et parmi lesquels on distingue quantité de morceaux du plus grand prix et du plus beau choix, notamment, en fait d'Espagnols, le chef-d'œuvre du Greco, une Assomption qui pourrait figurer à côté des plus belles toiles de Venise, et le chef-d'œuvre de Goya, *les Dames au balcon* (las Majas), sans parler de quelques toiles des écoles française, flamande et hollandaise qui lui viennent d'un Français très-entendu.

Les réflexions que nous fit à demi-mot l'infant don Sébastien au sujet des vicissitudes humaines qui, des marches du trône, l'avaient conduit à l'étude des huiles et des vernis, nous les faisions nous-même sur l'inanité des conventions sociales en vertu desquelles certains personnages doivent apporter en naissant telle qualité voulue par le rôle qu'ils joueront dans le monde, et ignorer ou étouffer telle aptitude qui les rendrait vraiment supérieurs. Les lecteurs de la *Gazette* se souviennent des jolies eaux-fortes que le roi de Portugal avait envoyées à un de nos amis, et dont nous avons gravé quelques-unes en fac-simile [1]. Jeté par la fortune dans les rangs où naquit Grandville, ce Bragance couronné serait devenu peut-être un artiste en renom, comme le prince Oscar de Suède, aujourd'hui roi, aurait peut-être le gracieux talent de M. Frolich, sans la dignité qui l'attache au rivage... En France, nous avons eu aussi et nous avons des princes artistes, et cela n'est pas surprenant après tant de révolutions : le duc d'Orléans était lithographe; la princesse Marie a fait une statue bien sentie de Jeanne d'Arc, et l'on peut voir aujourd'hui au Salon un superbe portrait de Largillière, merveilleusement copié ou plutôt traduit à l'aquarelle par la princesse Mathilde [2]. Et à nous qui n'attendons rien des grands de la terre, il nous est permis de louer librement les dessins et eaux-fortes du roi de Portugal, les talents du roi de Suède, les aquarelles de la princesse Mathilde, et les excellents vernis et les parfaites huiles de l'infant don Sébastien de Bourbon. CH. B.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. V, p. 153.

2. Ceux qui ne connaissent pas l'auteur trouvent cette traduction d'une justesse, d'une finesse charmantes; elle reproduit, en effet, une de ces physionomies qui portent leur date, en imitant jusqu'au ton de couleur que le temps a légèrement fané, et elle réunit la limpidité du lavis à l'aspect solide et franc de la peinture à l'huile. Mais dès qu'on a lu le nom de l'artiste, on craint d'en avoir trop dit, et la prévention agit en sens contraire, car il faut se sentir à l'abri de tout soupçon de courtisanerie pour faire l'éloge d'une princesse, pour dire comme elle comprend vite les questions d'art et en saisit les plus fines nuances, combien elle aime la société des artistes et tout ce qu'elle y apporte de mouvement dans l'esprit et d'esprit dans la grâce, avec une allure facilement fière, un certain commandement naturel tempéré par le bon cœur, et une sincérité virile à toute épreuve.

Au nombre des causes qui ont le plus contribué à altérer les peintures à l'huile, il faut, sans aucun doute, compter l'ignorance de la partie essentielle des couleurs, la manière de préparer les bois, les toiles et les cuivres, enfin l'action produite par les huiles et les vernis, ou par l'air, et plus particulièrement par l'oxygène et autres gaz. Comme preuve de cette assertion, nous remarquons que les peintures où certaines couleurs végétales ou animales, telles que la laque et le carmin, se trouvent mêlées aux oxydes de fer, à l'ocre et à la terre rouge ou viennoise[1], à l'antimoine, au vermillon[2], à la céruse[3] et autres compositions métalliques[4], ont été entièrement perdues sans laisser subsister la moindre trace de la couleur primitive[5], tandis que celles où la laque et le carmin ont été appliqués en glacis sur les couleurs que nous avons déjà citées sont restées intactes, avec un éclat et une fraîcheur qui semblent défier l'action délétère du temps. On peut faire la même remarque non-seulement dans les tableaux de l'école vénitienne, où l'on a presque toujours fait usage de cette méthode, mais encore dans les ouvrages de beaucoup d'autres artistes, et principalement dans les tableaux des XIV[e] et XV[e] siècles qui font encore l'admiration de tous. Pourquoi en est-il ainsi? Parce que, dans le premier cas, les molécules des couleurs opposées, unies intimement entre elles, se détruisent les unes les autres; tandis que, dans le second, ces molécules isolées par l'huile et formant une espèce de cristallisation colorée, si je puis m'exprimer ainsi, n'ont entre elles aucun contact immédiat[6]. On peut en dire autant de la préparation des toiles.

1. Composé de plomb.

2. Sulfure de mercure.

3. Carbonate de plomb.

4. On peut en dire autant du cobalt, soit bleu de Thénard (considéré comme oxyde de cobalt et d'alumine, quoique celui du commerce contienne ordinairement en plus quelque partie d'arsenic), du jaune de Cadmie, qui est le sulfure de ce métal; il en est de même de plusieurs autres.

5. Nous remarquons dans beaucoup de peintures anciennes que l'indigo, avant d'être mêlé à d'autres couleurs, et tout en conservant entièrement sa constitution physique, jusqu'au point de voir les plus légers coups de pinceau, perd sa couleur naturelle et prend une teinte gris verdâtre. Cela confirme ce que nous avons dit déjà : que c'est un composé de la partie colorante de diverses plantes du genre de l'indigo, et d'oxyde de fer, de chaux, de silex, d'alumine et enfin d'autres matières.

6. Il y a aussi des couleurs qui, pour d'autres raisons, se transforment extraordinairement; par exemple, le noir de sarment, le spath ou asphalte (bitume de Judée),

Celles du XVIIe siècle, à quelques rares exceptions près qui se sont montrées dans peu d'écoles, ont éprouvé d'importantes altérations produites par l'emploi d'une imprimiture rouge faite avec de l'ocre où il entre, comme tout le monde le sait, de l'oxyde de fer et de l'alumine[1]. Les fonds sombres se sont noircis d'une façon désastreuse, les demi-teintes se sont altérées, et l'action de l'oxyde ferrugineux a effacé les nuances les plus délicates, détruisant du même coup la forme, l'harmonie et l'effet général des peintures. Séduits par l'éclat des couleurs ajoutées à cette imprimiture et par la facilité et la rapidité des résultats qu'ils en obtenaient, les peintres de cette époque, surtout ceux de Bologne où prit naissance ce malencontreux système, s'en servirent de préférence à tous autres modes.

Aussi en résulta-t-il les tristes conséquences que nous déplorons aujourd'hui, et plus d'un chef-d'œuvre a été victime de cette nouveauté qui s'imposait alors, comme toujours, sans la mûre réflexion qui doit présider à toute œuvre. Au contraire, les tableaux des peintres flamands, hollandais, et de quelques artistes espagnols qui n'eurent point recours à ce moyen et ne firent usage que des blancs et des gris, se sont beaucoup mieux conservés, et l'on peut citer plus spécialement encore les ouvrages des peintres vénitiens du XVIe siècle et de la moitié du XVIIe, qui se servaient d'une préparation de plâtre ou d'une simple composition de colle et de miel appliquée sur la toile nue. Ces causes, du reste, ne sont pas les seules qui aient contribué à l'altération des peintures; il faut encore ajouter l'emploi des vernis et des huiles. C'est là une question que nous allons traiter d'une manière spéciale.

et la *monia* se noircissent; le bleu de Prusse (composé de cyanogène et de fer) verdit et baisse de ton : il en est de même de quelques autres que je n'ai point l'intention d'énumérer ici. Cependant nous ne devons pas oublier que les falsifications de plusieurs couleurs que nous achetons dans le commerce, préparées ou non d'après les divers procédés employés par les peintres, ou délayées à l'huile, sont la cause déterminante des ravages que nous déplorons. Cela est vrai surtout, quand on songe combien on néglige de nos jours cette importante matière, car aujourd'hui on fait plus de cas de la beauté apparente que de la durée des peintures. Nous engagerons donc les artistes à porter toute leur attention sur un point qui intéresse tant la conservation de leurs propres œuvres; nous leur citerons l'exemple des maîtres les plus anciens et les plus célèbres dont les efforts ont été couronnés de succès. Nous restons en admiration devant la vivacité et l'éclat des couleurs qui se sont conservées pendant si longtemps sans nuire à leurs admirables productions. Pour preuve de ce que nous avançons, il suffira de citer le traité de peinture écrit en 1437 par Cennino Cennini, et publié pour la première fois à Rome en 1821 par José Tambroni.

1. Plusieurs peintres et plus particulièrement les peintres napolitains ajoutèrent l'ombre de Venise composée également d'oxyde de fer et d'alumine, et, de plus, de silex, d'oxyde de magnésie et d'eau.

C'est fait notoire que depuis l'invention de la peinture à l'huile, attribuée selon les uns au moine Théophile, et selon quelques autres à Jean Van Eyck, qui en tout cas en propagea réellement l'application, on employa, de préférence à toute autre, l'huile de lin, dont l'usage se continua longtemps après, et qu'employa le célèbre Titien, le premier maître en fait de coloris.

L'expérience a démontré, du reste, que cette huile est celle qui s'altère le moins en peinture. Pourtant, certains maîtres se servirent de l'huile de noix, quelques-uns d'huile de graine de pavot; enfin, selon ce que rapporte Palomino, un grand nombre de peintres espagnols employèrent l'huile d'amande de pin.

Il existait aussi différentes compositions de vernis, et, malgré tous les essais tentés jusqu'à ce jour, on n'a jamais pu découvrir le secret de la composition qu'employait le fameux Corrège pour donner à ses tableaux cette espèce d'émail merveilleux. Le savant abbé Lanzi a raconté les épreuves infructueuses qui avaient été faites pour arriver à la découverte de cette mixture. Plus tard, et surtout depuis qu'on s'est occupé de la restauration des anciens tableaux par l'emploi des couleurs broyées au vernis, moins sujettes à s'altérer, on s'est servi préalablement d'une préparation faite avec la gomme-mastic délayée dans de l'essence de térébenthine, bien qu'elle n'ait pas encore donné de bons résultats, attendu qu'elle jaunit avec le temps d'une manière extraordinaire et s'écaille dès que la couche en est un peu épaisse. Mêlée encore avec l'huile ou d'autres matières pour composer des pâtes dont on a tant abusé de nos jours, cette préparation a causé des ravages difficiles à réparer. Aussi voyons-nous à chaque instant des œuvres remarquables d'artistes presque contemporains vieillies avant le temps, endommagées et exposées à être totalement perdues, au grand étonnement de leurs auteurs eux-mêmes et au regret de tous les amis des arts[1].

Ces considérations nous ont donc engagé à faire de nombreuses épreuves qui, si elles n'ont pas toujours répondu à ce que nous en attendions, n'ont fait que nous encourager dans nos nouvelles recherches.

Nous avons extrait les huiles de lin, de noix, de graine de pin, de graine de pavot, nous les avons purifiées en même temps et de la même

1. L'écaillement qu'on remarque dans les peintures où l'on a abusé des pâtes composées en général de vernis de gomme de lentisque, d'huile de noix ou de lin, cuites avec de la litharge ou sel de Saturne (protoxyde et *acétate* de plomb), peut dépendre de ce que ces compositions sont de puissants siccatifs qui exercent une action violente sur les parties encore molles à l'intérieur, quoique ne le paraissant pas extérieurement. Lisez la note suivante où nous exposons d'autres raisons sur le même sujet.

façon. Après six années, la première et la troisième sont restées claires et sans avoir subi la moindre altération, tandis que la seconde et la quatrième avaient singulièrement jauni. Nous avons donc eu dès lors un motif sérieux de préférer les unes aux autres, et depuis nous avons constamment fait usage des huiles de lin et de graine de pin, surtout lorsque nous voulions que la couleur ne séchât pas trop vite, car nous avons observé que cette huile, et plus particulièrement l'huile de lin, jouit de cette remarquable propriété, même pendant les fortes chaleurs ; propriété si utile lorsque l'artiste ne peut achever son travail le même jour, ou encore quand sa main fatiguée ne répond plus à son inspiration[1].

Cette épreuve ne suffisait pas pour nous : nous en avons fait d'autres dont l'expérience a confirmé le succès et d'après lesquelles il résulte qu'on peut rendre les huiles plus inaltérables et moins exposées à s'écailler. Parmi les substances les plus propres à obtenir ce résultat, nous avons vu qu'on pouvait utiliser la gutta-percha et le caoutchouc[2]. Ce dernier surtout nous a donné d'excellents résultats, mêlé en petite proportion à l'huile et au vernis, car l'un et l'autre acquièrent l'élasticité suffisante pour qu'il n'y ait plus à craindre que les grandes chaleurs l'amollissent et le fondent[3]. Cette substance, après avoir été dissoute, a

1. L'absorption de l'oxygène fait sécher les huiles, opération qui est hâtée beaucoup par la chaleur. On observera que celles qui sèchent le plus vite sont aussi celles qui contiennent le moins d'hydrogène. L'huile de lin renferme un acide gras appelé *linoleico* qui a la propriété d'absorber rapidement l'oxygène de l'air : si c'est ce qui la fait sécher vite, l'altération que subit cette huile à cause des corps oxydants provient de ce que l'oxygène agit principalement sur l'acide *linoleico*. Cependant, nous le répétons, l'expérience nous a appris que ce liquide est un des plus propres à l'usage de la peinture, puisqu'il s'altère moins que les autres.

2. Cette matière se compose en grande partie de deux principes particuliers que contiennent le carbone et l'hydrogène, isolés en 1852 par M. Payen : l'un éminemment tenace, presque indissoluble, dilatable ; et l'autre un peu plus soluble et essentiellement adhésif. Cette matière est mauvais conducteur d'électricité ; quand on la distille, on en obtient diverses huiles volatiles et parfumées. Comme elle ne s'altère pas à l'air, les acides ne l'attaquent pas, à l'exception de l'acide nitrique et sulfurique concentrés ; elle résiste aux alcalis et au chlore. Enfin son imperméabilité est reconnue de tout le monde, laquelle, jointe aux propriétés que nous avons déjà citées, la rend extrêmement précieuse pour ce que nous désirons ; aussi fondons-nous les plus grandes espérances sur le mélange qu'on en fait avec les huiles et le vernis, car, en dehors des autres avantages, cette combinaison non-seulement servira à préserver les peintures de l'humidité, mais encore à garantir les couleurs de l'action de l'oxygène. Celui qui désire de plus grandes explications peut consulter les travaux de Faraday, qui a fait de profondes études sur la gomme élastique, de même les ouvrages de Bouchardat et des autres auteurs qui l'ont analysée. On peut consulter plus particulièrement M. Payen.

3. On reconnaît en outre l'utilité d'ajouter la gomme élastique en très-petite pro-

en outre la propriété de perdre avec le temps sa partie colorante qui disparaît par l'action de la lumière ou pour peu qu'on l'expose aux rayons du soleil[1], résultat très-important à notre avis. C'est pourquoi, dans l'espoir de rendre un véritable service à la peinture en en conseillant l'application, nous ferons connaître le procédé que nous employons, lorsque nous traiterons de la composition des vernis et des huiles[2].

Huile de lin préparée. — On la purifiera avec du charbon animal pur de tout acide ; il serait bon, à cet effet, d'en confier la préparation à un chimiste entendu, car l'huile de lin qu'on vend généralement dans le commerce est loin d'être pure, et contient le plus souvent de l'acide chlorhydrique. On filtrera dix fois l'huile à l'aide d'un papier brouillard, ayant soin d'y ajouter chaque fois une petite dose de charbon. Cette opération devra être faite au soleil, sous l'influence duquel il est utile de la laisser environ huit ou dix jours ; dès qu'elle sera arrivée à un degré suffisant de clarification, il faudra la conserver dans des bouteilles hermétiquement bouchées. On la purifie également en jetant d'abord la même quantité d'alcool rectifié et d'huile dans un récipient beaucoup plus grand qu'il ne faut pour contenir les liquides ; on agitera longtemps et on laissera reposer le contenu en plein air, puis on décantera l'alcool, chose facile à l'aide d'un tampon de coton attaché au bout d'une baguette et que l'on trempera dans le liquide afin d'absorber la plus grande partie de la matière colorante et glutineuse dissoute dans l'alcool, lequel restera d'un jaune foncé. On répétera deux ou trois fois cette opération, ayant soin de renouveler chaque fois l'alcool, et on achèvera l'opération comme nous l'avons indiqué plus haut. Il suffira de filtrer cinq ou six fois. Bien qu'il ne soit pas indispensable, ce procédé de purification nous a toujours paru le meilleur. Quand on voudra préparer l'huile pour la peinture, on s'y prendra de la manière suivante :

Mêler 355 grammes d'huile et 47 grammes d'essence de térébenthine la plus pure avec 47 grammes de dissolution de caoutchouc et dix à

portion, car, en laissant aux huiles et aux vernis l'action de se sécher, elle les empêchera, pendant cette opération, de perdre leur continuité.

1. Une dissolution de cette matière mise dans une grande bouteille et exposée aux rayons du soleil devient entièrement claire comme le cristal.

2. On ne peut douter que les huiles ne soient aussi imperméables ; mais il n'est pas moins certain que celles dont nous parlons perdent avec le temps cette propriété, et que, exposées à l'air pendant quelques années, elles deviennent résine, ce qui occasionne en partie son écaillement, et par conséquent entraîne celui des autres couleurs broyées avec les huiles : on évite cet inconvénient en y ajoutant de la gomme élastique.

douze gouttes de vernis clair de résine copal dure des Indes orientales, afin de donner plus de consistance. Cette composition, une fois suffisamment séchée, peut se conserver sans aucune altération : elle donne de magnifiques résultats en fait de couleurs, et nous l'employons constamment avec un plein succès.

Huile de graine de pin. — On la purifie de la même manière que la précédente, sans faire usage de l'alcool ; on ajoute, au moment de la préparer, pour 31 grammes six gouttes de dissolution de gomme élastique faite dans la même huile, comme on le verra plus tard.

Elle offre de très-grands avantages pendant les chaleurs, et surtout quand on doit exécuter une peinture où il entre une grande quantité de céruse, de cobalt ou d'autres couleurs qui sont par elles-mêmes de puissants siccatifs.

Vernis d'opale. — Nous l'avons nommé ainsi à cause de la couleur que lui donne la résine qui entre dans sa composition. Voici le procédé pour faire ce vernis : on mettra dans un grand vase en verre deux livres d'essence de térébenthine très-pure, une de résine de copal blanc d'Amérique après l'avoir coupé en petits morceaux ; on le laissera ensuite exposé au soleil jusqu'à ce que la dissolution se soit complétement opérée, en ayant soin de fermer le vase avec un bouchon bien juste pour éviter l'évaporation, et de le remuer de temps en temps.

La dissolution effectuée, on filtrera le liquide au moyen d'un morceau de toile placé dans un entonnoir de verre, afin d'en ôter toutes les saletés qui s'y trouveraient et de le clarifier davantage. Après cette opération, on ajoutera par quatre parties de vernis une de dissolution de gomme élastique, que nous avons citée lorsque nous avons parlé de l'huile de lin ; Si l'on veut rendre cette dissolution plus légère, on pourra y ajouter 250 grammes d'essence de térébenthine pure, et même davantage si c'était nécessaire. Ce vernis nous a réussi parfaitement dans toutes les épreuves que nous avons faites : nous avons enfin acquis la conviction de la supériorité de ce vernis sur tous ceux que nous avons connus. Blanc de sa nature et par son essence, il ne perd jamais sa couleur ni à la lumière, ni par suite des émanations des divers gaz qui nous environnent. Il sèche très-vite : l'alcool, qui a causé et qui cause tant de ravages quand il est employé par des gens inexpérimentés dans le nettoyage des peintures, l'endommage très-peu. On l'ôtera avec la plus grande facilité en le frottant avec les doigts et sans crainte de nuire. Si, par hasard, l'humidité venait à le ternir, une simple couche d'essence de térébenthine appliquée

avec le pinceau suffit pour lui rendre le brillant qui avait disparu, si toutefois un rayon de soleil ne suffisait pas pour le lui rendre, ou même le simple souffle, si l'alcool se trouvait en petite proportion. On éviterait, de cette façon, de surcharger les tableaux de plusieurs couches de vernis, ce qui est toujours mauvais. On peut l'employer, indistinctement et avec le même succès, pour les peintures anciennes et modernes. Il est bien entendu qu'on ne doit point l'appliquer à ces dernières, à moins qu'elles ne soient entièrement sèches, ce qui exige plusieurs mois. Dans le cas contraire, il en résulterait un grand préjudice, puisqu'on ne donnerait pas à la partie oléagineuse le temps suffisant pour l'évaporation. On peut, avec ce vernis, broyer les couleurs, comme avec celui fait de gomme de lentisque, qu'on emploiera dans la restauration des anciens tableaux. Nous le préférons, et nous nous sommes servi pour cet usage, il y a déjà quelque temps, des couleurs à l'encaustique (cire fondue dans l'essence de térébenthine), de préférence à toutes autres. Or, nous les avons trouvées plus propres à faciliter l'exécution, et, de plus, inaltérables, double qualité dont nous avons eu différentes preuves. Nous appelons sur ce fait l'attention des artistes[1].

Dissolution de la gomme élastique. — On coupe la gomme en petits morceaux qu'on fait bouillir lentement dans de l'eau naturelle pendant une heure, afin de lui ôter quelques saletés et la rendre en même temps plus soluble; ensuite on la sèche en la pressant dans un linge, et, lorsqu'il ne reste aucune trace d'humidité, on la jette dans un vase qui contient l'essence de térébenthine purifiée dans la proportion d'une once de gomme sur deux livres et demie d'essence; on fait dissoudre le tout au bain-marie, en ayant bien soin de ne pas boucher le récipient, pour prévenir tout accident. Après avoir obtenu la dissolution et après l'avoir laissée refroidir, on doit la conserver dans des bouteilles hermétiquement bouchées. Quand on voudra faire quelqu'une des préparations déjà indiquées, ou si l'on veut en avoir de toute prête pour le cas échéant, on versera lentement cette dissolution épaisse et foncée dans un vase où il y

1. Notre intention n'étant pas de parler ici de la restauration des anciens tableaux, nous nous bornerons à dire que la dissolution de la cire doit être plus épaisse que le vernis, non cependant au point de former une pâte; il serait convenable, au surplus, de l'ajouter en proportion d'un quart sur le volume de la dissolution de la gomme élastique, la délayant ensuite plus ou moins avec de l'essence de térébenthine très-pure, selon les circonstances. Nous ferons remarquer que, pour dissoudre les couleurs, nous employons en général l'essence de térébenthine, et nous nous servons de l'essence de lavande quand nous voulons qu'on donne du temps pour colorier une partie plus grande.

aura de l'essence de térébenthine purifiée, jusqu'à ce qu'elle lui donne une couleur jaunâtre rouge clair. Cela suffit pour obtenir l'élasticité nécessaire. Si l'on en mettait en plus grande quantité, cela pourrait être préjudiciable, comme nous l'avons dit plus haut.

Dissolution de gomme élastique dans l'huile de *piñones*. — Mettez dans une tasse de porcelaine trois grains de gomme élastique nettoyée, comme nous l'avons dit dans le paragraphe précédent, et trente gouttes d'huile de *piñones;* on fera dissoudre la gomme au bain-marie, en la remuant continuellement avec une spatule pour en faciliter l'opération. Après cela, on retirera la tasse de l'eau, et on jettera aussitôt dedans une once de la même huile, qui se mêle en peu d'instants avec la dissolution faite, en la remuant toujours avec la spatule.

Nous ne voulons pas terminer ce mémoire sans donner connaissance d'une nouvelle composition que nous avons découverte pour arrêter la vermoulure du bois, qui a occasionné la perte de tant de chefs-d'œuvre. Les essais que nous avons faits nous ont donné les résultats les plus satisfaisants; aussi en regardons-nous la publication comme de la plus haute importance :

Mêlez 1 kilogr. d'essence de térébenthine avec 62 grammes de camphre; ajoutez-y 15 grammes d'aloès de Socotora et 8 grammes de santonine[1]; mêlez le tout ensemble. Quand on voudra se servir de cette composition, il faudra agiter pendant assez longtemps et fortement la bouteille qui la contient, afin de suspendre les parties qui n'auraient pas été dissoutes. On mettra la planche horizontalement en la tournant en sens contraire; on passe cette composition avec un pinceau, en ayant soin de l'introduire dans les trous faits par les insectes; si cela était même indispensable, il faudrait l'injecter à l'aide d'un instrument. Nous pouvons assurer que dans tous les bois sur lesquels nous avons fait usage de cette méthode, après avoir eu recours à tous les moyens connus, le ravage a cessé aussitôt, et, pour preuve de l'efficacité de notre procédé, nous avons été étonné de trouver, le lendemain de l'opération, plusieurs insectes morts sur la surface du bois[2].

1. Outre la propriété de puissants anthelminthiques, ces substances ont une grande homogénéité avec le bois, raisons dont nous avons tenu compte, car tout en obtenant la destruction complète des insectes et en en prévenant la propagation, on donne encore plus de solidité et de fraîcheur au bois, souvent trop desséché et endommagé par le temps, sans nuire pour cela aux peintures, comme cela arriverait si l'on se servait de préparations alcooliques ou alcalines.

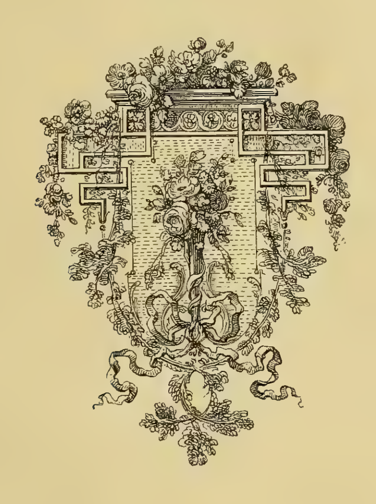
2. Plusieurs peintres ont employé diverses préparations, soit d'arsenic, soit de

Nous soumettons aujourd'hui au jugement éclairé de l'illustre Académie ce résultat de nos études tendant à conserver les œuvres d'art. Nous espérons qu'elle accueillera notre travail avec indulgence, et qu'elle tiendra compte de l'intention qui nous a guidé.

SÉBASTIEN DE BOURBON.

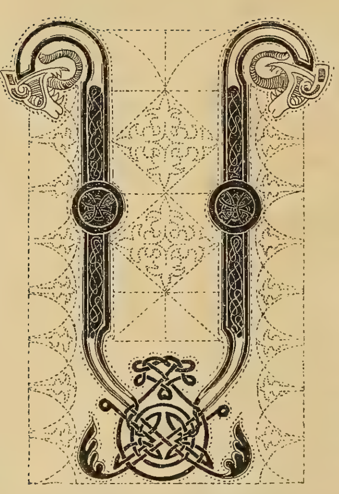
sublimé corrosif (deutochlorure de mercure); mais quand bien même de tels moyens seraient aussi efficaces que celui que nous avons proposé, ce dont nous doutons, nous croyons qu'on doit les rejeter comme étant dangereux, puisqu'ils sont tirés de poisons très-violents.

Les lecteurs de la *Gazette* peuvent aussi, sur cette matière, lire avec intérêt l'analyse d'un procédé employé par M. Haro, *Gazette des Beaux-Arts*, t. IX, p. 60. (*Note de la rédaction.*)



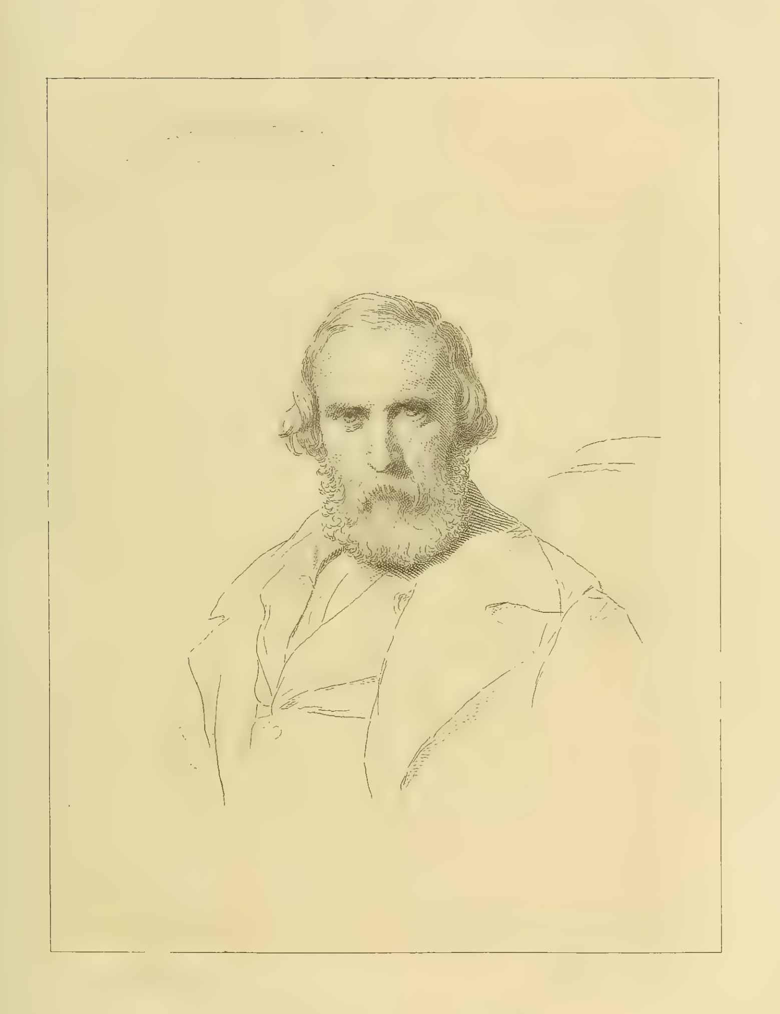
ARTISTES CONTEMPORAINS

EUGÈNE BUTTURA



N charme douloureux s'attache au souvenir de ces artistes qui, brusquement ravis à leur œuvre commencée, sont morts sans avoir eu le temps de dire l'intime secret de leur rêve. Une sorte de mystère les protége ; ce qu'on regrette en eux, ce n'est pas seulement le talent dont leur jeunesse a fait preuve, c'est aussi l'inconnu que contenait leur avenir. De même que lorsqu'on a lu les premiers actes d'un drame, on cherche à en deviner le dénoûment, on se demande, pour ces artistes disparus avant l'heure, dans quelle voie ils auraient marché, ce que serait devenu leur talent, et comment, dans une époque où la physionomie de l'art change si vite, l'originalité de leur nature aurait pu se concilier avec les modes nouvelles ou réagir contre les tendances de ceux qui leur ont survécu. On voudrait, alors qu'on n'a connu que la fleur, savoir quelle aurait été la saveur du fruit, et l'on aimerait à lire le mot final de ces existences dont les dernières pages sont restées blanches.

Ces questions, et d'autres encore, se posent tout naturellement à propos du regrettable artiste dont la *Gazette des Beaux-Arts* publie aujourd'hui le portrait : Eugène Buttura. Quelques-uns peut-être l'ont déjà oublié, car nous vivons en un temps où les deuils durent peu ; mais notre cri-



tique fidèle se souvient de lui : nous savons ce que valut le talent de Buttura, nous avons gardé la mémoire de ses tentatives heureuses; nous croyons d'ailleurs qu'il est bon de revenir de temps à autre sur les maîtres que l'école française a perdus, alors surtout qu'ils méritent, comme celui dont nous allons parler, d'occuper, sinon un chapitre, du moins une page dans l'histoire de l'art contemporain.

Eugène-Ferdinand Buttura est né à Paris le 12 février 1812 ; mais il avait des origines italiennes, étant fils du savant critique lombard Antonio Buttura, qui, venu en France après le traité de Campo-Formio, entra au ministère des affaires étrangères, professa à l'Athénée, et attacha son nom à tant de belles éditions des poëtes italiens. Ayant de bonne heure manifesté un goût très-vif pour la peinture, Eugène Buttura entra dans l'atelier de Victor Bertin, qui était alors le grand prêtre du paysage héroïque; il suivit ensuite les leçons de Paul Delaroche, car Buttura voulait apprendre à dessiner la figure, et dans ses généreuses ambitions, il croyait qu'un paysagiste doit tout savoir. C'était le temps où l'école académique était battue en brèche par un principe nouveau : des peintres, qui déjà faisaient parler d'eux, Cabat, Paul Huet, Jules Dupré inauguraient dans l'art une manière qui jetait Victor Bertin et Bidault dans des étonnements singuliers, et la critique elle-même semblait admettre qu'une chaumière ombragée par un pommier, qu'une prairie normande semée de moutons blancs pouvaient avoir autant d'intérêt que la *Vue du temple de Minerve Cœphies* ou que les abruptes perspectives du mont Cythéron, étudiées par Valenciennes dans les environs de Paris. La cause du paysage de style était compromise, et déjà l'on pouvait se demander si une longue vitalité était promise à ce genre, quelque peu artificiel, dont Roger de Piles a si bien dit : « Les sites en sont tout agréables et tout surprenants; les fabriques n'y sont que temples, que pyramides, que sépultures antiques, qu'autels consacrés aux divinités, que maisons de plaisance d'une régulière architecture; et si la nature n'y est pas exprimée comme le hasard nous la fait voir tous les jours, elle y est du moins représentée comme on s'imagine qu'elle devroit être. »

En présence des hardiesses de l'école nouvelle, beaucoup hésitaient; mais fils d'un grammairien qui avait traduit *l'Art poétique* de Boileau, Buttura voulut rester fidèle aux dieux anciens, et il prit part, à diverses reprises et avec un succès inégal, aux concours de l'École des beaux-arts. Il fut battu en 1833 : *Ulysse et Nausicaa* ne l'inspirèrent qu'à demi, nous devons le croire du moins, puisqu'il n'obtint que le troisième prix, le premier ayant été donné à M. Gabriel Prieur, qui s'est fait un peu oublier depuis lors, et le second à M. Chasselat-Saint-Ange, qui a encore disparu

bien davantage. En 1837, et quoiqu'il eût pour concurrents MM. Lanoue et Achille Benouville, Buttura fut plus heureux : son tableau d'*Apollon gardant les troupeaux d'Admète et inventant la lyre* lui mérita le premier prix, et je lis à ce propos, dans *l'Artiste,* que bien que, dans son paysage, la végétation ait paru manquer de vérité et que certaines parties des terrains fussent à peine ébauchées, on y pouvait louer des qualités sérieuses et surtout une grande vigueur d'exécution. Le journaliste ajoute malignement que le concours avait été assez bien jugé cette fois, ce qui semblerait indiquer que l'Académie n'était pas accoutumée à voir juste en 1837. Et cependant Bidault en était!

Buttura n'avait pas attendu d'avoir le prix de Rome pour donner des marques publiques de son talent. Dès 1835 il exposait au Louvre un *Paysage composé,* et il envoya aux deux expositions suivantes *la Cascade du Bout-du-Monde dans le ravin d'Allevard,* et une *Vue de Malcesine,* petite ville qui, située au bord du lac de Garde, était le pays de son père et presque le sien. En effet, curieux de voir et d'apprendre, il avait fait déjà plus d'un sérieux voyage. Sans parler de ses promenades à Fontainebleau en compagnie de son camarade M. Français, il avait visité l'Auvergne, le Dauphiné, la Savoie et l'Italie du Nord. Dans ces courses fécondes, il avait fait peu d'études peintes, mais un nombre considérable de dessins. La famille de Buttura possède encore, et j'ai pu feuilleter les cartons qu'il a laissés, reliques désormais inutiles d'un talent qui ne s'est pas montré tout entier, notes sincères prises pour un livre qui n'a pas été écrit. Les dessins de Buttura révèlent chez lui une préoccupation presque exclusive de la forme : les profils d'architecture, les lignes des horizons lointains, les attitudes de l'arbre et la silhouette de ses branches emmêlées y sont étudiés au trait, avec une rigueur patiente, une profonde passion de l'exactitude, mais sans aucune recherche de l'effet, sans lumière et sans ombre. Le secret du contour, la structure intérieure, et pour ainsi dire l'anatomie des choses, étaient dès lors l'objet de sa constante poursuite, et nous verrons tout à l'heure que Buttura dut à ce genre de travail sa qualité prédominante.

De 1838 à 1842, Buttura ne parut pas au Salon ; ces cinq années correspondent à la période de son séjour à Rome, période féconde, non par ce que son talent a créé, mais par ce que l'étude de la nature ajoutait chaque jour à sa force. Buttura n'a d'ailleurs jamais été un travailleur, je veux dire un producteur bien actif. Ceux qui l'ont connu pendant son voyage en Italie racontent qu'il observait beaucoup, qu'il peignait peu. Lorsque ses promenades dans la campagne romaine lui avaient révélé un motif heureux, un site digne d'être reproduit, il allait, plein de zèle,

s'installer avec ses instruments de travail devant la nature ; mais là, en présence du modèle éternel, dans ces lieux hantés par de si poétiques souvenirs, devant ces choses augustes ou familières que l'art peut imiter mais qu'il ne peut pas traduire, il se perdait dans une rêverie sans fin, dans l'observation d'un détail, et il revenait amoureux d'un arbre ou d'un brin d'herbe. Buttura n'avait rien du fiévreux ouvrier qui multiplie les études et les tableaux : il était de la race des contemplatifs, et il croyait qu'avant de peindre il faut regarder et comprendre.

Il étudiait cependant, et, sans se servir tous les jours du pinceau, il grandissait dans son art. Lorsqu'à son retour de Rome il reparut au Salon de 1843, on put constater un progrès réel, sinon un renouvellement complet : *le Ravin* et la *Vue prise dans le Campo Vaccino*, et les tableaux qu'il exposa aux Salons suivants, tels que *la Villa Mécène* et la *Vue de Tivoli*, montrèrent que, resté fidèle à l'enseignement de ses maîtres, il cherchait toujours la grandeur et le style; mais ces peintures, un peu austères parfois, donnèrent cependant à penser que son talent n'y était pas tout entier et faisaient pressentir une transformation prochaine. Au respect des données traditionnelles de l'art, qui lui avait valu ses premiers succès, Buttura joignait çà et là des marques visibles d'un esprit que la nature a touché, et ceux qui s'intéressaient à lui commencèrent à voir qu'il y avait en lui autre chose et mieux qu'un pur académique.

Cette double aptitude de Buttura se manifesta clairement au Salon de 1847; le loyal artiste exposait deux tableaux d'un caractère tout différent : *Ulysse dans l'île des Phéaciens*, peinture commandée par la direction des Beaux-Arts, et la *Vue du château de M. Rattier, à Vervennes*. Il nous souvient que, tenant alors pour la première fois la plume du critique, nous querellâmes Buttura sur son *Ile des Phéaciens*, où il avait disposé avec méthode des rochers bien construits, des vallées arcadiennes, des arbres plantés selon les règles, mais où l'accent de la nature manquait absolument. Cette *Ile des Phéaciens*, qui n'existe peut-être que dans *l'Odyssée*, nous parut d'autant plus chimérique, qu'elle était accompagnée de la *Vue du château de M. Rattier*, peinture exquise, fine, détaillée, et où l'arbre, la fleur, le brin d'herbe étaient étudiés par le menu avec une admirable sincérité, avec une passion convaincue. Et dès lors le talent de Buttura, qui jusqu'alors nous avait peu touché, nous intéressa profondément.

Ce n'est pas ici le lieu de traiter les questions qui se rattachent au paysage héroïque; mais il ne faut pas qu'on prenne le change sur notre pensée, il ne faut pas qu'on puisse supposer que les œuvres de Poussin,

le *Diogène* du Louvre par exemple, et surtout le *Phocion* de la *National Gallery* ne nous vont point directement au cœur. L'idéal nous est sacré : il est permis, il est nécessaire de choisir dans la nature, de l'exhausser au niveau de l'âme humaine, et pour cela il faut éliminer les pauvretés, supprimer les laideurs. Nul n'en doute, et nous en doutons moins que personne, un chêne libre et superbe est plus beau qu'un pommier rabougri ; l'immense mer est autrement émouvante que le lac d'Enghien. De là l'indiscutable légitimité du paysage qui tient compte de la beauté et qui cherche à agrandir les choses. Mais l'idéal ne se sépare pas de la réalité ; ce sont les termes extrêmes d'une seule et même proposition, et l'un tient à l'autre comme la fleur à la racine, comme le rayon de lumière au foyer lumineux. Si donc nous avons pu, dans ce travail ou dans nos précédentes études, parler parfois avec un certain dédain du paysage héroïque, c'est que, le principe étant faussé, on a vu certaines académies enseigner *à priori* un paysage qui cherche ses principaux motifs en dehors de la nature, et qui, par cette raison, nous paraît absolument arbitraire. Cette création, purement subjective, fait le plus grand honneur aux imaginations qui l'ont produite, mais elle est mauvaise aux paysagistes, elle les attarde dans l'hypothèse, elle les endort dans l'abstrait ; et si nous en parlons de la sorte, c'est parce qu'elle a été fatale à plusieurs, et qu'elle aurait pu l'être à Buttura tout le premier, s'il n'avait pas eu en lui cette curiosité salutaire qui est l'instrument de la délivrance.

Ainsi, dès 1847, Buttura est libre. De ses anciennes études, il conserva toujours le goût des choses sévères et cette heureuse intelligence de l'artiste bien doué qui sait composer et qui sait choisir ; mais il se rapprocha chaque jour de la nature, et, sans rien perdre de son élégance, il devint de plus en plus vrai. Ce mélange de la réalité et de la poésie se révéla avec bonheur dans son tableau du Salon de 1848, *Daphnis et Chloé*, œuvre délicate entre toutes qui est restée entre les mains de madame veuve Buttura, et qui a été si bien lithographiée par M. Français pour le recueil des *Artistes anciens et modernes*. C'est assurément l'une des plus fraîches idylles que la pastorale de Longus ait inspirées. Au premier plan, l'eau dormante d'un petit lac, où quelques moutons viennent boire, se cache à demi entre des roseaux et des rochers couverts de mousse ; des arbres sveltes et vivaces entourent cette retraite solitaire ; couchée sur les gazons de la berge, Chloé échange un premier baiser avec Daphnis qui, nu et debout, vient de se baigner dans le lac. C'est la traduction du texte d'Amyot : « Cela savoient-ils bien, l'un que le mal estoit venu d'un baiser, et l'autre d'un baigner. » Les figures sont jolies dans leur chasteté amoureuse, dans leur élégance un peu frêle ; mais ce qui surtout est

remarquable, c'est la végétation plantureuse et pleine de séve des arbres qui entourent ce frais paysage. Bien que la recherche de la couleur ne tînt d'ordinaire que peu de place dans les préoccupations de Buttura, il s'est complu ici à jouer avec les tons verts, et ayant à peindre des arbres de diverses essences et de divers âges, il a su exprimer ces différences en variant de la manière la plus heureuse la gamme de sa coloration, qui mêle savamment les verts tendres aux verts foncés, et associe le feuillage argenté du saule aux verdures plus sombres des aunes. Ajoutons que si la couleur est vraie, le dessin l'est bien plus encore : c'est là, d'ailleurs, que triomphe le fin talent de Buttura. Nul n'eut plus que lui le don de l'analyse.

Et lorsque le patient artiste s'étudiait ainsi à exprimer, dans le mystère de leur contexture intime, la forme des branches et de la feuille, il obéissait, à son insu peut-être, à une tradition que l'austérité systématique du paysage d'académie n'avait pu faire oublier complétement. Sous Louis XVI, à l'heure où l'école du XVIII[e] siècle tombant en enfance invoquait un renouvellement, quelques paysagistes s'aperçurent que la nature n'est pas aussi mal dessinée que l'avaient cru Boucher et ses amis; que rien, au contraire, n'y est donné au hasard, et que le tronc d'arbre, la pierre du chemin, la fleur, la touffe d'herbe, sont individualisés par des formes très-précises, et qui, alors même qu'elles semblent céder au caprice, obéissent à des lois régulières et sûres. Un infatigable promeneur, Bruandet, celui-là même dont Louis XVI, revenant de la forêt de Fontainebleau, disait : « Je n'ai rencontré que Bruandet et des loups, » avait fait cette découverte bien digne du temps où Bernardin de Saint-Pierre voyait tant de choses sur un fraisier. Dans quelques peintures qui n'eurent d'ailleurs qu'un faible succès, Bruandet avait essayé de dessiner, de préciser le détail. Pendant ce temps, Valenciennes peignait son fameux tableau de *Cicéron retrouvant le tombeau d'Archimède*. On avait l'âme sensible en 1787; on fut ému, et le paysage académique commença à sévir. La tentative de Bruandet passa presque inaperçue; toutefois, la recherche de la vérité étant le plus vif besoin de l'âme humaine, et les générations nouvelles étant devenues plus curieuses, le rêve que Bruandet avait commencé, d'autres le reprirent et l'achevèrent. Un artiste qui, lui aussi, est passé près de la gloire sans l'atteindre, Charles Delaberge, a tenté dans ce sens un immense effort. Sa touchante biographie se résume en ce fait qu'il a passé deux années de sa vie à peindre d'après nature le portrait d'un arbre et d'un buisson. Buttura a pu connaître Delaberge, qui est mort en 1842; il a pu, du moins, voir quelques-uns de ses tableaux. Il a cru comme lui qu'il serait digne d'un paysagiste courageux

de reproduire sur la toile un fragment de cette admirable nature qui se montre si fine, si exquise, si délicatement dessinée lorsqu'on en regarde l'image précise sur le verre dépoli de la chambre noire. L'effort de Buttura s'ajoute donc à celui que Delaberge avait fait un peu avant lui, et l'histoire de l'école française aimera peut-être un jour à réunir leurs noms : ils ont été tous deux, ils ont voulu être, du moins, les photographes du paysage.

Mais, sans poursuivre plus loin cette étude, sans examiner l'un après l'autre les tableaux qu'il exposa au Salon pendant les dernières années de sa vie[1], il faut dire qu'Eugène Buttura s'essaya aussi dans le portrait. Expert au maniement du crayon, il a dessiné à la mine de plomb, un peu à la manière de son maître Delaroche, mais avec un plus grand souci de la vérité individuelle, un certain nombre de portraits dont les premiers parurent au Salon de 1848, et qui sont restés dans nos souvenirs comme des œuvres de la plus rare délicatesse. Ces portraits, rares d'ailleurs, sont épars aujourd'hui chez les amis de l'artiste. L'un de ces dessins, exécuté en 1849, représente Paul Delaroche, et il a été gravé par M. Levasseur. Dans ces fins croquis, Buttura apportait, avec beaucoup de patience, un

1. Il n'est pas sans intérêt de reproduire ici la liste des ouvrages exposés au Salon par Eugène Buttura :

1835. *Paysage composé.*

1836. *Cascade du Bout-du-Monde, dans le ravin d'Allevard.*

1837. *Vue de Malcesine, sur le lac de Garde.*

1843. Un *Ravin,* paysage historique (lithographié par M. Français). — *Vue prise dans le Campo Vaccino.*

1845. *La villa Mécène et la campagne de Rome.* — *Vue d'une partie de la ville de Tivoli.* — *Vue prise dans le Campo Vaccino* (lithographiée par M. Anastasi).

1846. *Vue générale de Tivoli.*

1847. *Ulysse dans l'île des Phéaciens* (pour le Ministère de l'intérieur). — *Vue du château de M. Rattier, à Vervennes.*

1848. *Daphnis et Chloé* (lithographié par M. Français et aujourd'hui chez madame veuve Buttura). — *Deux Vues prises dans le parc de Vervennes.* — Sept portraits, dessins à la mine de plomb.

1849. *Cannes et l'île Sainte-Marguerite,* — *Vue du port de Cannes,* — *le Palmier du Cannet,* étude. — Un cadre de six portraits à la mine de plomb.

1851. *Saint Jérôme dans un paysage.* — *Étude d'après nature à l'Ariccia.* — Cadre de six portraits à la mine de plomb. — Portrait au crayon. — *Étude d'après nature à l'Ariccia,* aquarelle.

1852. *Vue prise à Villefranche, près Nice.* — Deux portraits à la mine de plomb.

Le musée de Montpellier possède, de Buttura, un *Site d'Italie,* paysage historique, donné par le gouvernement en 1854. — On a pu revoir trois tableaux de lui à l'Exposition universelle de Londres : *la Vue de Tivoli,* prêtée par M. Rattier; *Daphnis et Chloé,* et *les Bords de la Seine à Bougival,* appartenant à madame veuve Buttura.

grand goût dans le choix des attitudes et en même temps un respect profond pour le type du modèle qui posait devant lui.

Ainsi, chaque jour révélait chez Eugène Buttura une recherche nouvelle, un progrès nouveau, et, désormais sûr de lui-même, il entrait librement dans la plénitude de son double talent de dessinateur et de peintre, lorsqu'il mourut à Paris, le 23 mars 1852. C'est notre humble avis, qu'il n'a pas été assez regretté, car lorsqu'un artiste disparaît ainsi en pleine jeunesse, il faut songer non-seulement à ce qu'il a produit, mais aussi à ce qu'il pouvait produire encore. Un poëte, M. Auguste Barbier, consacra à Buttura une courte et touchante notice (*l'Illustration*, 10 avril 1852), et M. Henriquel Dupont grava, d'après un dessin de Paul Delaroche, le charmant portrait que la *Gazette* publie aujourd'hui et qui fait revivre avec tant de vérité la physionomie du courageux artiste. « On peut, écrivait M. Barbier dans l'article que nous venons de rappeler, on peut dire, sans trop s'avancer, que dans notre école moderne de paysage, si riche en talents de tout genre, il en est peu qui l'aient surpassé en connaissances anatomiques de l'arbre et en expression élégante et exacte de ses divers caractères. » Tenons-nous-en à ce jugement, qui résume si bien le talent de Buttura et qui montre en même temps ce qu'il cherchait, ce qu'il rêvait. Paysagiste et dessinateur de portraits, il n'a dit évidemment que la moitié de ce qu'il avait à dire. Pour les amis qui l'ont connu, pour ceux qui, comme nous, n'ont pu étudier que son œuvre, il demeure certain que, dès le jour où Buttura comprit que le paysage n'est pas tout entier dans les nobles fictions de l'invention héroïque, sa vie, désormais trop courte, fut une constante aspiration vers la nature et la vérité. Il a repris l'œuvre de Delaberge, et, comme lui, il l'a laissé inachevée. Il manque souvent à ses paysages l'accent vif de la couleur, le jeu vibrant des clairs et des ombres; mais, nous l'avons dit, la recherche de la forme exacte fut son éternelle inquiétude; et les qualités qui lui manquaient, il les aurait peut-être conquises. Comment, d'ailleurs, formuler des appréciations d'une rigueur absolue, en présence d'une vie attristée par les tourments d'une constitution maladive et si fatalement brisée? On ne juge pas l'inachevé, on le regrette, et la critique ne saurait parler qu'avec une sympathie mélancolique de ces bons ouvriers qui ont jeté dans le sillon la semence féconde, et qui, après avoir vu verdir le champ plein de promesses, sont morts avant la moisson.

PAUL MANTZ.

EXPOSITION DE L'ART CÉRAMIQUE

A NEVERS



L est certains signes des temps, dont les esprits attentifs doivent savoir se servir pour l'œuvre du progrès. L'institution des concours régionaux a été, dès le principe, un fait économique immense; elle a porté dans nos champs la lumière et la vie; elle a, comme par enchantement, développé la richesse agricole. Mais, à l'ombre de cette innovation bienfaisante, il en est une autre qu'on a vue surgir presque inopinément et sans préméditation apparente; nous voulons parler des expositions d'objets d'art et d'industrie.

Pourquoi cette manifestation spontanée de l'œuvre intellectuelle là où les problèmes de la prospérité sociale semblaient seuls devoir s'agiter? N'était-ce pas la preuve de préoccupations sérieuses touchant l'une des plus brillantes facultés de notre France?

La première peut-être cette Revue a proclamé, par la plume énergique de son directeur, la nécessité de raviver chez nous l'enseignement professionnel, de rehausser le goût prêt à s'éteindre, d'exciter, par la vue des meilleurs modèles, le génie créateur de nos artisans. Ce programme, la province voulut s'y associer, en exhibant les trésors peu connus qu'elle renferme, en montrant surtout les œuvres qui, dans un autre temps, ont fait sa gloire et sa fortune. Nous ne rappellerons pas ce qu'ont eu de résultats imprévus, pour les curieux et les savants, certaines de ces expositions, et notamment celle de Rouen. Nous voulons arriver sans préambule à initier le lecteur aux impressions produites sur nous par l'exhibition de Nevers.

On connaît cette ville, assise en amphithéâtre entre les rives de la Loire et de la Nièvre; du plus loin qu'on l'aperçoit, sa cathédrale surmontée d'une vigie en encorbellement, son château ducal, aux tourelles couronnées de toits aigus, disent assez qu'on va pénétrer dans un centre où les arts ont reçu dès longtemps le culte qui leur est dû. En effet, en courant d'abord au palais des Gonzague, nous y trouvons toutes les élégances du XVIe siècle et nous jetons un rapide coup d'œil sur la collection précieuse des vieilles faïences nivernaises, créées sous l'influence du goût italien et par la protection spéciale du duc.

Mais nous nous arrachons bientôt à cette étude attrayante; tout près, sur la place, des bannières nous indiquent le lieu où l'exposition officielle nous attend. Un véritable étonnement nous saisit dès l'entrée. Le vestibule étincelle des reflets de la peinture céramique; un trophée composé uniquement de terres émaillées modernes arrête d'abord le visiteur qui se demande si le programme du concours appelait ce développement insolite des œuvres de nos potiers.

Non certes, mais par un de ces accords tacites, manifestation évidente d'une pensée

latente, universelle, chacun s'est dit qu'il convenait d'ouvrir à Nevers, près de ces monuments encore noircis de la fumée des fours du XVI[e] et du XVII[e] siècle, la lice où notre fabrication renaissante viendrait essayer ses forces.

Aussi, nous élançant au premier étage, nous parcourons à la hâte les rayons sur lesquels les amateurs et marchands de Nevers ont exposé les statuettes, les vases, la poterie du pays, les décors de Moustiers, de Marseille, de Meillones et de Strasbourg, les beaux bleus ou les fantaisies polychromes de Rouen. Ailleurs, cet ensemble nous attacherait pour de longues heures; mais le passé peut attendre; les questions qu'il soulève appartiennent à l'histoire. Au contraire, sous les trophées splendides de la fabrication actuelle on remarque la physionomie inquiète des exposants, convoitant un regard approbateur, attendant un jugement, car la fournée de demain dépendra des applaudissements d'aujourd'hui, et combien ont besoin d'être soutenus dans cette voie inconnue où ils jettent leur intelligence, leur santé, tout ce dont dépend leur avenir. On doit le comprendre : obéir à des tendances nouvelles sans servilité, sans erreur; diriger le goût par le despotisme du talent, ce n'est point chose facile; aussi tâcherons-nous d'être juste même pour ceux qui nous paraissent dévier de la route, préoccupés peut-être de certains exemples venus de haut ou de loin.

Nous sommes à Nevers, hommage à nos hôtes d'abord; voici l'exposition de M. Henry Signoret, qui seule dédommagerait des fatigues du voyage. Céramiste sérieux, cet artiste a voulu, avant tout, livrer au public une matière irréprochable; sa faïence a les hautes qualités, la résistance des vieux produits nivernais dont deux siècles et demi d'existence n'ont point altéré le poli. Nous voyons là, comme travail, des pièces d'un intérêt incontestable; c'est toute une balustrade prête à prendre place dans une élégante construction; ailleurs, une fontaine gigantesque avec sa vasque, qu'on pourrait placer dans un vestibule; des plats rabelaisiens dont Gargantua parerait sa table avec orgueil. Tout cela est droit, bien tourné, solide; il semblerait que le façonnage et la cuisson de pareilles pièces soient jeux d'enfants. Eh bien, ce que M. Signoret a copié, ce sont tout simplement d'anciens chefs-d'œuvre devant lesquels s'émerveillent les connaisseurs. Le décor lui-même est emprunté à l'école nivernaise; là sont des amours et des dieux marins se jouant sur un fond bleu simulant les ondes agitées; plus loin un grand plat trempé dans l'émail bleu lapis montre un sujet tracé en blanc et jaune, et imité de la plus belle pièce, en ce genre, exposée dans le musée de la ville; Vénus, dans un paysage, conduisant l'amour par la main. Puis, ce sont des camaïeux bleus sur blanc, des décorations où le bleu pur se mêle au violet de manganèse. Tout ce qu'ont fait les anciens est imité facilement, avec cette touche libre qui fait reconnaître l'homme sûr de ses pratiques. M. et madame Chantrier ont suivi la même voie que M. Signoret; depuis les majoliques italiennes jusqu'aux derniers produits de Nevers, ils ont tout reproduit assez heureusement; le seul reproche qu'on pourrait faire à leurs faïences ce serait un peu de faiblesse dans certains tons, qui semblent trop lavés. Pourtant ils ont une magnifique assiette à fond vert, genre Delft, et une délicieuse bouteille de forme persane, décorée en bleu et manganèse, dont se fussent montrés fiers les plus habiles potiers de Nevers au XVII[e] siècle.

Parmi les céramistes qui s'éloignent volontiers des modèles anciens pour créer une voie nouvelle, il faut citer M. Devers; on l'a vu le premier essayer sur nos monuments l'application du décor en faïence, et s'il n'a point réussi, la faute n'en saurait être attribuée à lui seul. A Nevers on remarque de lui un buste digne des della Robbia, des chambranles à reliefs rehaussés de gracieuses arabesques, de grandes plaques peintes

dont l'effet, sagement appliqué à l'architecture, ne manquerait ni d'éclat, ni de pittoresque. Est-ce à dire que l'ingénieux Italien n'ait pas à chercher encore? Non certes; mais il est actif, modeste surtout, il écoute, il arrivera.

M. Deck aussi a du talent; son exposition intéresse par l'élégance et la variété. Nous lui adresserons pourtant une question. Pourquoi, lorsque la pratique industrielle est avancée, perdre un temps précieux à rechercher les procédés d'un art dans l'enfance? Les potiers d'Oiron, oubliés dans leur coin, employaient une patience de moine à incruster dans la terre des dessins qu'ils eussent pu y peindre; ils pensaient sans doute arriver ainsi à plus de netteté. Imiter leurs pratiques peut être curieux pour l'histoire industrielle, et Sèvres l'a fait à ce point de vue; aller plus loin, c'est tomber dans l'erreur. Ainsi nous ne pouvons que regretter de voir formuler en pâtes incrustées le vase de l'Alhambra qui est, lui, la plus franche faïence émaillée qu'on puisse voir. Si encore M. Deck nous avait donné ce vase avec ses beaux reflets métalliques,—le lustre cuivreux n'est plus un secret; M. Lessore et les Italiens s'en servent à l'égal des Mores.— Si exacte qu'on en garantisse les détails, cette traduction nous paraît regrettable; c'est beaucoup de talent perdu. Laissons donc le vase de l'Alhambra, le prétendu service de Henri II, et retrouvons M. Deck. Voici des pièces qui nous charment cette fois; qu'elles soient inspirées par la cuve baptismale de Saint-Louis ou par tels autres ouvrages arabes, elles nous séduisent, et par leur goût parfait et par le mélange heureux des reliefs et d'une douce coloration. En homme intelligent, le potier du boulevard Saint-Jacques tourne souvent ses regards vers l'Orient; la Perse l'a surtout frappé; il a voulu, à l'exemple des cachy-pez, faire courir sur la blanche couverte les rinceaux éclatants où s'enlacent la tulipe, l'œillet d'Inde et la jacinthe. Hélas! pour réussir complétement, il eût fallu le bleu lapis intense, la transparence même d'un fond voisin de la porcelaine; que M. Deck n'essaye donc pas d'aller trop loin dans une voie où ses modèles l'écraseront toujours. Les imitations du bleu turquoise des Chinois laissent aussi beaucoup à désirer.

Néanmoins, nous ne pouvons que complimenter M. Deck de sa courageuse persévérance à créer du nouveau; l'avenir l'en récompensera certainement.

M. Laurain, de Bourg-la-Reine, n'avait envoyé que quelques pièces, toutes assez remarquables. Cet artiste cherche évidemment dans quel genre on pourrait tenter la décoration actuelle; des figures d'après Salvator Rosa sont exécutées avec énergie et simplicité, et l'aspect d'ensemble en est satisfaisant.

M. Bossé semble préoccupé de la même recherche; la plupart de ses pièces sont à fonds divers avec médaillons en réserve; sur l'un il a tracé un buste de jeune fille imité de Greuze; sur l'autre, des têtes dans un sentiment plus actuel. En général, ces peintures simples sont convenablement indiquées; on ne pourrait leur reprocher qu'un peu de froideur.

MM. Genlis et Rudhart ont des produits estimables dont le principal défaut est une ressemblance étroite avec la porcelaine et le manque de solidité dans les tons.

Mais, dans ce genre porcelaine, que nous n'approuvons pas en principe, l'artiste le plus remarquable est sans contredit M. Auguste Jean. Formes élégantes, tons d'une pureté irréprochable, décor plein de goût, il a tout ce qui promet le succès, et cependant nous voudrions le voir sortir de cette voie pour faire de la faïence véritable.

En effet, pourquoi désire-t-on aujourd'hui la renaissance d'un art dont le XVIe siècle avait su tirer si grand parti? C'est pour satisfaire à certaines exigences décoratives auxquelles la poterie translucide ne peut se plier. Voyez nos voisins, si pratiques en

toutes choses, que demandent-ils à leurs faïenciers? Ce sont les vasques de jardins, les caisses, les revêtements, les pavages, les grandes fontaines, les tabourets, les surtouts gigantesques, les lampadaires. Ils n'iraient pas fouiller d'un ébauchoir minutieux les vases de petite dimension, les coupes et ces mille objets de service que la porcelaine fournit facilement. A la faïence les grandes machines infaisables pour la poterie translucide ou qu'elle ne produirait qu'à des prix inabordables; à la faïence enfin les masses harmonieuses, les décors larges tracés d'une main sûre et hardie.

Quel avantage pourrait trouver le curieux à faire peindre avec soin, par nos premiers artistes, les figures gracieuses que Sèvres nous fait admirer sur ses pâtes dures, sur la paroi fragile et l'émail chanceux des faïences? Le prix serait le même, la réussite douteuse, et la conservation problématique. A l'époque de l'importation des porcelaines orientales, beaucoup d'usines, en France et ailleurs, cherchaient à imiter en faïence cette poterie précieuse; cela se conçoit, elle était rare et conséquemment fort chère. Mais, dans l'état actuel de nos arts céramiques, ce que l'un donne, il faut se garder de le demander à l'autre.

Certes, nous ne disons pas cela pour décourager M. Jean; au contraire, maître comme il l'est de ses procédés, il lui importe d'en faire le meilleur emploi possible et de n'égarer ni le public, ni les industriels que son exemple doit nécessairement entraîner. Il a dû le remarquer lui même, dans ses œuvres mignonnes celles qu'on admire le plus sont les plus simples, et particulièrement les vases néo-grecs à fond bleu que relèvent des médaillons à figures en camaïeu. La sobriété des procédés est l'un des éléments de succès de la faïence.

Nous ne pouvons nous dispenser de rappeler un peu ce principe à M. Bouquet, artiste distingué qui n'a vu dans la faïence qu'un subjectile, et qui nous donne, sur émail d'étain, des tableaux comme il les peindrait sur toile imprimée ou sur papier à pastel. M. Michel Bouquet a la touche large, une couleur harmonieuse; mais il doit se rappeler, en posant ses couleurs minérales, qu'il décore une assiette, une coupe, un vase, et que ces objets ne doivent perdre ni leur galbe, ni leur caractère, même sous de jolis paysages et de gracieuses guirlandes de fleurs.

Quant à M. Pinart, il est entièrement dans le faux; vouloir chercher les délicatesses du modelé, les subtilités de la couleur en posant sur l'émail cru et pulvérulent des oxydes minéraux, c'est risquer de perdre à la cuisson le fruit de labeurs prolongés, pour n'obtenir, d'ailleurs, qu'un médiocre résultat. Au grand feu, les tons rompus s'altèrent, la touche s'étend et perd sa finesse. Pour faire du décor comme l'entend cet artiste, il ne faut pas sortir de la porcelaine ou de l'émail.

A Nevers, nous retrouvons les imitateurs de Bernard Palissy, c'est-à-dire M. Avisseau fils et M. Pull. Le premier de ces artistes continue la tradition de son père; il modèle avec une rare souplesse d'ébauchoir les reptiles et les batraciens que l'auteur des rustiques figulines aimait à faire grouiller parmi les fougères, les coquilles et les graviers humides; mais à quoi servent ces belles imitations? M. Avisseau ne veut qu'elles trompent personne et il les signe ostensiblement. Ce sont donc des curiosités céramiques de peu d'emploi; c'est une grande dépense de talent sans application réelle. Il y a déjà longtemps que nous engageons aussi M. Pull à faire autre chose que du Palissy; les travaux qu'il a exécutés pour MM. de Rothschild auraient dû lui indiquer sa véritable voie.

Malgré tout, nous le répétons, l'exposition de Nevers a été pour nous une révélation; cette masse d'œuvres diverses, toutes recommandables à différents titres, prouve

combien nos industries d'art sont vivaces et jusqu'à quel point nous sommes prêts pour les tentatives ingénieuses. Un signe, car nous aimons à en chercher partout, augmente encore notre confiance dans l'avenir de la faïencerie française; le tournoi nivernais est marqué au sceau de la plus exquise courtoisie. Chacun des concurrents s'est hâté d'acquérir l'œuvre rivale dans laquelle il pouvait trouver un enseignement, et, si nous sommes bien informé, la ville des Gonzague n'aurait pas dédaigné de s'assurer le concours d'un exposant de Paris pour l'aider à fonder une école céramique digne de remplacer celle des Conrade et des Custode.

Avec des vues aussi larges, on est bien sûr d'arriver au but et de conquérir le succès.

ALBERT JACQUEMART.



EXPOSITION DE LA HAYE



es expositions en Hollande sont annuelles, mais elles ont lieu alternativement dans les trois principaux centres d'art : à Amsterdam, à La Haye et à Rotterdam, de sorte qu'elles sont triennales pour chacune de ces villes. Il en est de même en Belgique, où les expositions ont lieu tour à tour à Bruxelles, à Anvers et à Gand. On ne peut qu'applaudir à cette organisation, qui favorise sur des points différents le goût des arts et l'éclosion d'écoles locales. Les peuples du nord ne sont pas portés à tout centraliser, comme le peuple français et en général les peuples de civilisation latine.

C'était le tour de La Haye, cette année, et en allant revoir les vieux maîtres des musées, nous avons jeté un coup d'œil sur l'exhibition de peinture contemporaine. Le catalogue enregistre cinq cent soixante-huit numéros, y compris quelques œuvres de sculpture et de gravure; soit à peu près le sixième de l'exposition de Paris. On peut donc, en une seule séance, avoir un aperçu de l'ensemble et même examiner avec soin les tableaux les plus marquants.

C'est toujours M. Israels qui marque le plus dans les exhibitions hollandaises. Son talent commence même à être bien connu hors de son pays, en Belgique, en Allemagne et en France. N'a-t-il pas été mentionné très-honorablement, aux derniers salons de Paris, par tous les critiques? Son tableau de La Haye représente une jeune fille qui travaille à l'aiguille, dans un intérieur rustique. Elle est assise, de face, les pieds nus. Il y a dans cette figure une sérénité, une chasteté, un sentiment admirables. M. Israels en Hollande et M. Millet en France offrent certaines analogies par le choix des sujets. Mais les travailleurs campagnards de M. Millet ont toujours quelque chose de mécanique et de fatal; ceux de M. Israels sont moins mornes et plus attractifs.

M. Jamin, d'Amsterdam, bien que son nom indique une origine française, est également un peintre très-sympathique. Un de ses tableaux est intitulé : *le Dernier regard sur les funérailles*. Dans une pièce sombre, une jeune fille debout et tout en pleurs écarte le store de la fenêtre, pour apercevoir encore au dehors le convoi qui

emporte au cimetière une personne chérie. C'est très-touchant de composition, très-élégant de style et très-juste de couleur dans une haute harmonie.

On estime beaucoup en Hollande, et avec raison, les délicieux petits tableaux de M. Rochussen. Aucun peintre d'aucune école n'a une touche plus délicate et plus spirituelle : ses figurines microscopiques font penser à Wouwerman. Il est fin, il est clair, il est distingué, dans une petite peinture, *la Chaumière et le Château*, où deux gentilles dames se promènent près de la demeure de paysans.

M. David Bles à sa réputation faite comme peintre de scènes familières; peut-être y mêle-t-il souvent un peu trop la caricature à la naïveté. L'exposition de La Haye montre un des meilleurs tableaux que nous connaissions de lui : *Échange de lettres* entre une jeune fille et son amoureux, pendant que la vieille mère lit le journal. Ici M. Bles approche de Wilkie pour l'esprit de la mimique et la facilité de l'exécution.

MM. Herman et Mari ten Kate, M. Burgers et quelques autres ont toujours du succès dans leurs scènes d'intérieur. En tableaux d'une certaine dimension, il n'y a guère que celui de M. Hollander : *Kenau Hasselaar*, l'héroïne de Haarlem, racontant ses exploits à une réunion de jeunes femmes. Peu de portraits dans le pays de tant de grands portraitistes, Ravestein, Mierevelt, Frans Hals, Rembrandt, Van der Helst, etc. Nous n'avons noté qu'un portrait largement peint par M. Allebé d'Amsterdam; mais beaucoup de paysages excellents, par MM. Bilders, Hendriks, Mollinger, Hanedoes, etc. Nous ajouterons MM. Maris, de La Haye, dont nous n'avons pas encore eu l'occasion d'apprécier le talent et qui ont, tous les deux, beaucoup d'originalité, une couleur vaillante et une pratique très-délibérée, dans des pâturages avec animaux et dans une vue de village.

Pour la marine, nous avons toujours M. Louis Meijer, dont les œuvres sont très-chères; pour les intérieurs de ville, deux peintres qui rivalisent presque avec les anciens maîtres de leur pays : M. Springer et M. Weissenbruch. Le tableau de M. Springer est une vue sur le Burgwal à Haarlem; celui de M. Jan Weissenbruch, une vue de l'église Saint-Laurent à Rotterdam. Un excellent peintre de fleurs c'est — une femme, madame van de Sande Bakhuijzen, de La Haye, qui a peint des *Roses blanches* et un *Bouquet de roses*.

Les étrangers sont assez nombreux, surtout les Belges. On retrouve là M. Rœlofs le paysagiste, qui est né en Hollande, mais qui habite Bruxelles; M. de Haas, le peintre d'animaux, qui est aussi, je crois, d'origine hollandaise; M. Madou, M. de Jongh, M. Gabriel et bien d'autres. En peintres français nous en avons deux très-célèbres, M. Gudin et M. Robert Fleury. On a vu sans doute aux expositions de Paris le grand tableau de M. Gudin, représentant l'*Arrivée de la reine d'Angleterre à Cherbourg* et appartenant à l'empereur de France. Cette immense toile (4 à 5 mètres de large), avec sa couleur bariolée, surprend un peu les descendants de Wilhem van de Velde, qui n'ont jamais vu pareille mer. M. Robert Fleury a envoyé son *Colloque de Poissy*, pour essayer de le vendre à quelque collection du Nord. M. Landelle, M. Lapito et plusieurs autres de Paris ont aussi des tableaux qui ne font pas grand effet. D'Anglais, je ne rencontre que M. James Whistler, avec une douzaine de ses fines eaux-fortes.

Après le Salon de Paris, l'exposition de La Haye n'est donc pas très-intéressante, si ce n'est à cause de certains artistes du pays, qu'on voit mieux chez eux qu'à l'étranger.

Une autre exhibition bien plus curieuse est celle qu'on vient d'ouvrir à Delft le 8 juillet et qu'on nous a permis de visiter durant les préparatifs du rangement. On

s'est adressé aux établissements publics et privés, hôtels de ville, fondations charitables, aux galeries particulières, à tous les possesseurs d'objets anciens, se rattachant à l'histoire des Pays-Bas, et ce qu'on a réuni en choses rares de toute espèce est prodigieux : orfévrerie, céramique, verreries, meubles, livres, sculptures en toute matière, peinture, gravure, etc. La collection des portraits de Néerlandais plus ou moins notables est surtout instructive. On y admire des Mierevelt empruntés à l'hôtel de ville de Delft, où l'illustre portraitiste a laissé aussi de grands tableaux, entre autres un *Banquet d'arquebusiers*, avec une trentaine de personnages de grandeur naturelle, signé en toutes lettres et daté de 1611. Nous avons été revoir à l'hôtel de ville cette peinture précieuse et les autres grands morceaux représentant également des réunions d'arquebusiers et de régents des guildes. Car c'est là qu'on peut apprendre à connaître toute la *dynastie* des Delff, qui furent, de père en fils, habiles portraitistes, et qu'on ne connaît guère hors de la Hollande. Il y a d'abord Jacob Willemsz Delff, *de oude* Delff, Delff le vieux, puis ses fils, dont le plus jeune, Willem Delff, le graveur, épousa une des filles de Mierevelt. Du vieux Delff, *Assemblée d'une trentaine d'arquebusiers ;* ce tableau, daté 1582, a sauté en 1654 lors de l'explosion du magasin à poudre, qui causa tant de désastres à Delft. Il avait grand besoin de restauration, ainsi que les autres peintures de l'hôtel de ville, trop négligées depuis longtemps. Ces restaurations ont été faites avec soin par un vieil artiste d'une expérience consommée, M. Hopman, à qui les musées de la Hollande doivent d'habiles travaux en cette spécialité difficile. Delff II n'a pas tant de caractère que le vieux. Dans un de ses tableaux il a introduit le portrait de Delff le graveur. Delff III se rapproche des maîtres de la belle école, et, dans un tableau daté 1648, il a quelque chose de Flinck et quelque chose de Van der Helst.

Nous sommes dans la saison des voyages. C'est le cas d'aller voir les raretés exposées à Delft, et l'hôtel de ville, et l'église où est le tombeau de Guillaume le Taciturne. On peut pousser jusqu'à La Haye et Amsterdam, qui sont si voisines de Delft, revoir leurs deux magnifiques musées, se baigner sur la belle plage de Scheveningen, affectionnée des Van de Velde et de tous les peintres hollandais du XVIIe siècle, et s'en revenir par Bruxelles et même par Spa, où sont ouvertes deux expositions de peinture moderne.

W. BURGER.



Le directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

MANUSCRIT

DE

CLAUDE NIVELON SUR LE BRUN



ANS un numéro précédent, j'ai pris l'engagement de faire connaître un ouvrage inédit dont je me suis servi pour raconter le séjour de Le Brun à Rome; j'ai promis également de parler de deux pièces curieuses qui m'ont été communiquées par MM. Chasles et Chambry[1]. Je viens aujourd'hui remplir ces deux promesses.

A la suite du travail de Guillet de Saint-Georges sur Le Brun (*Mémoires inédits des académiciens*, t. I, p. 7), on trouve un fragment anonyme sur les travaux de ce célèbre peintre, fragment à propos duquel MM. de Chennevières et de Montaiglon[2] s'expriment ainsi : « Un travail encore plus important, et d'où le fragment cité en dernier lieu vient peut-être[3], serait l'ouvrage indiqué au dernier siècle par le supplément du père Lelong, n° 47,848 : « Vie de M. Charles Le Brun et Description détaillée de ses « ouvrages, mss. in-4° de 552 pages, conservé à Paris dans la biblio- « thèque de M. de Beaucousin. Incorrect de style, mais très-exact. L'au- « teur, contemporain et artiste, l'a dédié à Louis XIV, et a orné son « ouvrage de dessins et de vignettes de très-bon goût. Le manuscrit est « original et corrigé de la main de l'auteur. » L'un de nous, dans l'*Athenæum français* du 1er juillet 1854, p. 607-8, a écrit une note pour s'en-

1. LETTRES INÉDITES DE LE BRUN, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, p. 269.
2. *Abecedario* de Mariette, t. III, p. 94, note.
3. Ce fragment ne vient point de l'ouvrage en question.

quérir du sort de ce manuscrit, qui se trouvait en 1806 dans la bibliothèque de M. Lami; mais elle est malheureusement restée sans réponse. En reposant ici cette question, etc... » Je suis heureux de pouvoir annoncer à ceux qui ont provoqué la réponse que l'ouvrage de Nivelon n'est point perdu. On ignore encore, il est vrai, ce que peut être devenu le manuscrit original; mais j'en ai en ce moment entre les mains une copie qui appartient à la Bibliothèque impériale, où elle porte le n° 5,529 du Supplément français. Que les savants éditeurs de l'*Abecedario* de Mariette n'aient point connu ce manuscrit, il n'y a rien là que de très-naturel, puisqu'il n'est entré à la Bibliothèque qu'en 1861. Ce volume est un petit in-folio de 391 feuillets, d'une écriture assez moderne, peu correcte et inintelligente. Ni dessins, ni vignettes. Cette copie n'a pas même été faite sur le manuscrit original, comme on le voit d'après l'observation placée à la suite de l'épître de Claude Nivelon à Louis XIV, épître par laquelle commence le volume : « Ce qui est soussigné dans les deux lignes ci-dessus est de la main dudit Claude Nivelon.

Note du copiste de ce qui précède et de ce qui suit :

Le style de cette Épître est non-seulement incorrect, mais encore souvent peu intelligible. J'avois d'abord eu la pensée de la traduire en meilleur françois au moyen de changements et intercallations par lesquelles j'espérois pouvoir rendre les véritables pensées de l'auteur, en laissant toutefois subsister sa propre rédaction, mais raturée lorsqu'elle étoit changée. C'est ce que j'ai fait pour le premier alinéa, où tout ce qui est comme ici à l'encre rouge est de ma propre rédaction. Mais cette tâche qu'il auroit fallu continuer pour tout l'ouvrage m'auroit demandé beaucoup trop de tems. J'ai cru dès lors devoir me borner à la seule rèctification des fautes d'orthographe et à quelques autres qui peuvent n'être que des fautes du copiste du manuscrit, dont cependant le travail paroît avoir été lu par l'auteur, ainsi que l'indiquent quelques additions ou intercallations annoncées être de sa main. »

Le style de Nivelon est effectivement très-obscur, et tellement incorrect, qu'il serait impossible de le publier textuellement sans procéder d'abord à un travail de remaniement très-considérable, tâche pénible et délicate qui semble revenir de droit à MM. de Chennevières et de Montaiglon. En attendant cette publication, qui ne peut manquer d'être très-intéressante, nous ferons connaître au lecteur quelques-uns des détails donnés par Nivelon, le laissant même parler quelquefois, afin qu'on puisse juger son style et sa manière. Contemporain de Le Brun, l'auteur parle *de visu* des tableaux de l'artiste, dont il donne une description très-détaillée. Sans doute presque toutes ces œuvres ont été gravées; mais la gravure, quelque fidèle qu'elle soit, est impuissante à reproduire une foule de circonstances importantes à connaître, telles que les disposi-

tions matérielles, le sens allégorique, toujours difficile à saisir, et les édifices où ces peintures étaient exécutées, et dont plusieurs ont disparu. Grâce à l'époque où il vivait et à l'activité qu'il mettait à recueillir ses renseignements, Nivelon a pu et a dû être édifié sur la pensée de l'artiste, et, par cela même, son ouvrage acquiert à nos yeux une grande importance. Parmi les descriptions nombreuses et détaillées qu'il donne des productions de Le Brun, nous choisirons de préférence celles sur lesquelles Guillet de Saint-Georges et Lépicié fournissent peu de renseignements, ou qui se rapportent à des maisons détruites aujourd'hui.

Dans un court *Avis au Lecteur*, Claude Nivelon prévient que son intention est d'expliquer, avec la plus grande simplicité possible, les travaux de Le Brun, et d'en déterminer le sens historique, allégorique et mystique. Laissons de côté les chapitres qui traitent de l'origine de l'artiste et des premières productions de sa jeunesse, parmi lesquelles cependant nous citerons les différents sujets de l'Apocalypse dessinés sur des feuilles de vélin, qui étaient destinées à entrer dans un livre de prières pour le chancelier Séguier, et le portrait qu'il fit à Fontainebleau d'un peintre flamand nommé Voltejean, vieillard à mi-corps, d'une grande manière, portrait que la famille de ce peintre conservait très-précieusement. Arrivons au voyage de Rome, que nous avons raconté dans un des numéros précédents, et donnons textuellement la description d'un tableau que Le Brun fit pendant ce voyage, et qui représentait *le Tibre.*

Le Brun, dit Nivelon, fit un tableau d'étude du fleuve du Tibre dans le même goût fier de M. Le Poussin, et dont le Guaspre voulut par amitié peindre le paysage. Cette figure, ou plutôt cette académie peinte, représente le fleuve du Tibre assis sur un terrain un peu élevé, s'appuyant sur une urne, soutenant du bras gauche une corne Amalthée d'or pleine de toutes sortes de fleurs et fruits; la jambe gauche est nonchalamment levée sur une louve avec laquelle se jouent deux petits enfants qui sont Romulus et Rémus.

Dans le fond et au milieu du tableau se voit un vieux palmier, au tronc duquel est lié un grand et riche trophée de toutes sortes d'armes d'or; auprès de cet arbre se voit une femme représentant la Victoire qui semble se reposer, étant appuyée sur le bras gauche, et auprès d'elle est une Renommée ayant la face appuyée sur les deux bras croisés, comme endormie en tenant deux trompettes.

Toutes ces choses, qui ne paraissent qu'une simple étude sous la figure de ce fleuve qui est le sujet de ces remarques, ne laissent pas d'être un des principaux objets qui peuvent faire remarquer avec quel jugement Le Brun faisait ses compositions, ce qui se distingue par leurs nobles observations, ayant mêlé adroitement ces trois derniers accessoires et représenté dans ce peu de choses l'ancienne gloire de Rome par ces riches trophées, et qu'à l'ombre de ce vieux palmier se repose la victoire et la renommée qu'elle s'est acquise sur la terre sous ces deux règnes des consuls et de ces premiers

empereurs signifiés par les deux trompettes que tient cette figure qui exprime le repos, la langueur et la léthargie où elle est présentement.

Passons maintenant en revue les productions de Le Brun, sur lesquelles Nivelon nous fournit quelques détails intéressants et qui nous ont paru peu connus.

Le *Serpent d'airain*[1], gravé par Audran le jeune. Ce tableau est peint en petit. En 1650, Le Brun le commença en grand dans le réfectoire des religieux de Saint-François, à Picpus. C'est le premier qu'il fit de cette grandeur à Paris, et qui peut être considéré comme le fondement de sa fortune. Les troubles civils qui eurent lieu pendant la Fronde ne lui permirent pas de l'achever.

C'est de la même époque que datent plusieurs petits ouvrages, tels que *les Quatre parties du monde*, figures et paysages peints sur cuivre : *les Quatre âges de l'homme*, dans un seul tableau; *les Cinq sens de nature*, dessinés; l'*Histoire de l'Enfant prodigue*, et les dessins d'un *Christ* et des *Douze Apôtres*, dessins qui ont été gravés.

Sous la même date viennent se ranger les travaux faits pour la maison du commandeur de Jars[2], qui joignait l'hôtel Louvois, rue de Richelieu. Le Brun y avait peint un plafond où l'on voyait représentée la déesse Thémis enlevée aux cieux par le Temps. Le célèbre Mansard, qui y travaillait en même temps à des détails d'architecture, eut avec le peintre quelques difficultés, « ce qui m'empêcha, ajoute Nivelon, d'entrer dans ce lieu où sont renfermés les mémoires de feu M. Séguier, et je ne puis rien dire de cet ouvrage qui fut suivi de celui que fit faire M. l'abbé de La Rivière dans sa maison, place Royale, où l'on voit un grand travail de M. Vouet. »

Les deux chambres que Le Brun avait peintes dans cette dernière habitation étaient très-richement décorées. La première renfermait la charmante fiction d'Apulée, Psyché enlevée au ciel par Mercure, à son retour des Enfers. Chaque angle du compartiment qui formait l'attique sur la corniche était rempli de grandes médailles de bronze représentant la puissance de l'Amour soutenu par un sphinx. Le couronnement des corps qui renfermaient ces sujets supportait un grand vase d'or enrichi de festons, et de chaque côté, en retour, étaient placées deux des Muses avec leurs attributs. Quatre sujets de tableaux coloriés remplissaient les faces du milieu de l'attique, et racontaient les peines de Psyché.

1. Voyez les *Vies des Peintres*, par Lépicié, t. I, p. 16.

2. Nivelon écrit Joar. Comparez les détails que nous donnons ici, et que nous abrégeons singulièrement, avec le *Mémoire des ouvrages de peinture* donné à la suite de Louis Testelin, t. I, p. 225, des *Mém. inéd. des Académiciens.*

Le plafond de la seconde chambre représentait Apollon au moment où il se dispose à monter à l'assemblée des dieux. Au-dessus de la corniche régnait un attique, d'une décoration charmante, qui soutenait le cadre du plafond. Les angles contenaient de grands enfants en pied, d une couleur imitant le métal, et le grand cadre était entouré de guirlandes de fleurs en festons entremêlés de huit médailles offrant des sujets différents.

Le Brun était occupé à peindre des oratoires dans le couvent des Carmélites, lorsque la mort de Le Camus, bienfaiteur de cette communauté, vint interrompre tous ces ouvrages. C'est alors que le supérieur du séminaire de Saint-Sulpice, M. Ollier[1], engagea l'artiste à y peindre le grand tableau qui se trouvait dans la voûte de cette maison, tableau représentant le couronnement de la Vierge. Le plafond reposait sur un attique dont la composition renfermait des sujets emblématiques en l'honneur de la Vierge; la partie du bas devait comprendre des sujets tirés de sa vie. Il n'y en avait qu'un seul ébauché de la main de Le Brun : c'était une Visitation. Tous ces ouvrages furent exécutés en quatorze semaines, avec l'aide du sieur Delafosse, peintre célèbre, et des deux Seures, dont le plus jeune a acquis une grande réputation comme peintre de portraits. *La Descente du Saint-Esprit*, pour l'autel de la chapelle, fut peinte très-rapidement en 1657, à la demande du supérieur, M. Ollier, qui en ce moment était sur son lit de mort.

Le Brun était alors dans toute la vigueur de l'âge, et ne négligeait rien de ce qui pouvait consolider l'établissement de sa fortune et de sa gloire. Il fit pour Pomponne de Bellièvre[2] plusieurs ouvrages dans une des chambres de l'hôtel où logeaient les premiers présidents, aux environs du palais.

Le plafond de cette chambre, dit Nivelon, est un ovale renfermé d'un carré berlong formant un dais orné de campanne feinte arabesque, le tout compris dans une corniche regnante supportant un solide feint d'un compartiment perspectif, et montant rempli de roses feintes de relief. Le tout soutenu de corps solides en retombé formant un attique posé sur la grande et principale corniche regnante autour. Dans le percé ou tableau est représentée la déesse Junon descendante des cieux supportée de ses paons et appuyée sur la messagère Iris, dont le manteau se termine au-dessous en arc-en-ciel.

Suivent de nombreux détails sur le sujet de cette peinture et une longue description du tableau d'Iphigénie que Le Brun y avait peinte également.

Saint Étienne, gravé par Audran l'oncle, et en petit par Gaucherelle.

1. Voyez Guillet de Saint-Georges, p. 9.
2. *Id.*, p. 10.

Ce tableau, fait en 1661, est le second qui se voit dans Notre-Dame de Paris. Il a été l'objet d'une discussion assez vive, qui eut lieu dans le sein de l'Académie, Bourdon ayant prétendu que Le Brun avait tiré cette composition d'un bas-relief de Jean Goujon.

Parmi les portraits peints par Le Brun, on cite celui de madame de Plessis-Bellière[1], veuve du maréchal de ce nom qui mourut à Naples. Cette dame est représentée tenant une urne d'or, comme une seconde Artémise conservant les cendres de son illustre époux. Elle s'était retirée du monde et confinée dans sa maison de Charenton, où elle fit peindre de beaux paysages par François Bellin, dans le genre de Fouquières. Le Brun y représenta quelques actions de la vie des Pères du désert. On y voyait aussi de sa main un Christ à genoux dans le désert, saint Joseph en méditation, sainte Anne, saint Pierre, sainte Madeleine, etc., etc., et une tête de Christ, appelée communément *Véronique*, sur lapis, tête qui ressemblait à un de ses amis, le sieur Valdor. C'est ce même Valdor pour lequel il avait fait, en 1658, des dessins représentant l'histoire de Méléagre. Ces dessins, destinés à des tapisseries, étaient faits à la plume et rehaussés d'or; les paysages étaient de Bellin. Le Brun fit encore pour lui un dessin représentant Abigaïl, qui n'a pas été exécuté; il en fut de même du Déluge et de sept autres dessins qui lui avaient été dérobés.

Le tableau représentant *la Fille de Jephté* avait été fait pour M. Tonat, ainsi qu'un crucifix seul qui a été gravé par Voustelet. Plus tard, ce tableau a été altéré par une personne qui avait voulu le nettoyer et le repeindre. Il ne restait plus de la peinture originale que la tête et les principales parties.

Le Brun était lié d'amitié avec un des principaux chefs de la Compagnie des Indes orientales, nommé Jabac. Ce dernier lui proposa un traité par lequel, moyennant vingt pistoles par jour, l'artiste s'engagerait à faire tout ce que le sieur Jabac voudrait. Ce curieux avait vu un Christ mort auprès duquel étaient deux anges, le tout peint dans l'espace de vingt-quatre heures. Nivelon pense que cette dernière peinture fut faite à Lyon, lors du retour de Rome. Le Brun peignit toute la famille de cet ami dans un tableau d'environ seize pieds de long.

Dans l'année 1658, M. de La Bazinière[2], trésorier de l'épargne, employa Le Brun pour peindre le plafond du cabinet d'une belle maison, nommée plus tard hôtel de Bouillon, sur le quai Malaquais. Malheureusement, cet hôtel a été abattu pour être réédifié, ce qui a entraîné la ruine de cette magnifique peinture. Ce plafond, qui représentait les premières

1. Voyez Guillet de Saint-Georges, p. 10.
2. *Id.*, p. 13.

circonstances de l'histoire poétique de Pandore, était un octogone ayant environ trois toises de diamètre ; sa hauteur excédait peu celle des chambres ordinaires de ce temps-là, et cependant les figures qui étaient peintes semblaient plus grandes que nature, grâce à la manière heureuse qui avait présidé à leur disposition. L'assemblée des dieux se répandait tout à l'entour ; ils étaient placés au-dessus de la corniche, chacun suivant son rang, sur des nuages plus ou moins élevés, conformément aux règles de l'art. Dans le bas de cette chambre, et pour correspondre au plafond, Le Brun avait représenté les quatre parties du monde en quatre tableaux ; le lambris qui les supportait était orné de tous leurs attributs et de quatre autres tableaux représentant l'accord et l'harmonie de tous les astres. Un neuvième tableau occupait le dessus de la cheminée ; Nivelon en ignore le sujet, parce qu'il n'avait pu voir cette pièce.

C'est surtout dans la galerie du Louvre que le génie de l'artiste a pu se donner carrière. On avait formé le projet d'abattre ce qui avait été laissé du Poussin dans la grande galerie qui s'étend depuis le vieux Louvre jusqu'aux Tuileries, afin que Le Brun y fît un nouvel ouvrage. Mais la vénération qu'il avait toujours pour ce grand homme l'empêcha de consentir à cet arrangement. Il fut d'avis qu'il fallait continuer ce qui était commencé, de la même manière et dans le même ordre jusqu'à la moitié, offrant de se charger lui-même de l'autre moitié. C'est ce qui fut décidé ; mais le travail fut interrompu par suite d'un incendie qui consuma l'ancienne petite galerie et endommagea une partie de la grande. Cette dernière fut restaurée conformément aux idées du Poussin, et Le Brun fut entièrement chargé du rétablissement et de l'ornement de la seconde. Nous ne suivrons point Nivelon dans la description qu'il fait de tous les travaux de Le Brun ; nous dirons seulement que les parties opposées aux croisées devaient être remplies d'autant de sujets différents, ce qui n'a pas été exécuté, non plus que le grand plafond du milieu et les quatre tableaux des côtés.

Vers la même époque, quelques particuliers distingués, afin d'obtenir la faveur du cardinal Mazarin pour les fermes royales où Le Brun voulait prendre quelque intérêt avec eux, eurent l'idée de rechercher ce qui existait de plus curieux en fait de tableaux anciens, et d'en faire présent au cardinal. Mais la mort de ce dernier ayant rompu leur projet, Le Brun trouva moyen de persuader au roi et à Colbert qu'il s'agissait là d'une idée généreuse et féconde. Dès lors on se mit à recueillir dans tous les endroits de l'Europe tout ce qu'on put trouver d'ouvrages des anciens peintres, et cette collection finit par former la partie la plus considérable des meubles de la couronne. On fit aussi un recueil des dessins des grands

maîtres tels que Raphael, Jules Romain, Carrache et autres, tant de l'école italienne que de l'école flamande, le tout acheté par le roi et d'après le choix de Le Brun. Tous ces tableaux furent ensuite placés dans le Louvre par les soins de Colbert, et le roi en fit graver la plus grande partie à ses frais et d'une hauteur uniforme par les plus habiles artistes de ce temps.

Après avoir nommé Le Brun son premier peintre, le roi lui avait donné la direction totale des manufactures royales des Gobelins. Ici vient tout naturellement se placer la pièce curieuse que possède M. Chasles, et dont nous avons parlé précédemment. Il s'agit d'une lettre de ce dernier, ou plutôt d'une note sur les artistes qui, en 1673, travaillaient sous les ordres de Le Brun dans la manufacture des Gobelins. La voici textuellement :

Versailles [1], le 10 mars 1673.

Monsieur,

Vous me priez de vous donner quelques renseignements sur la manufacture royale des Gobelins et sur les artistes qui s'y trouvent sous ma direction, je vais essayer de vous satisfaire. Voici les noms de ceux qui s'y font admirer :

Le sieur Cuicy, Romain, travaille aux grands cabinets d'ébène, sculpture, mignature, orfevrerie et pierreries. Il travaille aussy aux fermetures des portes et des fenestres des maisons royales, le tout cizelé; il a fait de ces fermetures pour Versailles qui passent pour des chefs d'œuvre aux yeux de ceux qui les voyent. Il est en France depuis quinze ans, et c'est Sa Majesté qui l'y a fait venir. Il a déjà fait six grands cabinets pour le Roy, qui sont des ouvrages d'une beauté achevée : le premier est appelé le Char d'Apolon, le second celuy de Diane; les deux qu'il a fait ensuite représente le temple de la Paix et celuy de la Vertu, et ils ont esté ainsy nommé par Sa Majesté.

Le sieur Vandermeulen est un peintre fameux selon moy, que le Roy a appellé de Flandres pour travailler à de grands tableaux representans les vues de toutes les maisons royales; il a deja fait celles de la plus part des villes de Flandres, avec les environs qui sont d'une delicatesse merveilleuse. On travaille à mettre ces beaux desseins en tapisseries, dont il a déjà luy même gravé plusieurs en taille douce.

Le sieur Baptiste Romain est fameux pour les ouvrages de sculpture; il en fait de très beaux que l'on voit à Versailles.

Les sieurs Ians et Le Febvre font de la haute lisse mêlée d'or et d'argent; ils travaillent, sur mes desseins, à l'histoire du Roy, à celle d'Alexandre, aux Actes des Apostres, aux Saisons, aux Neufs Muses. Leurs ouvrages sont des chefs d'œuvre au dire des admirateurs.

Les sieurs La Croix et Mousin sont pour la basse lisse, dont ils s'acquittent très bien.

Les sieurs Fayette et Balan se font admirer pour les broderies, et les sieurs Ferdi-

1. Au bas de la première page : A Monsieur Dan, à Paris.

nant et Philippes y font des merveilles pour les tables de jaspe, agate et autres pierres précieuses.

Le sieur de Villers travaille aux grands ouvrages d'argenterie, et ce n'est pas sans raison que je dis[1] grands, puisqu'il a fait des cuvettes du pois d'onze cens mars.

Le sieur du Loin a fait aussy de grands bassins cizelés représentans l'entrevue des Roys de France et d'Espagne, les campements de Sa Majesté et plusieurs morceaux en relief de l'histoire de son regne.

Les sieurs Rousselet et Le Clerc, graveurs, font de très belles planches de taille douce qui représentent les tableaux du Cabinet du Roy; et le sieur Audran en a gravé d'autres sur mes tableaux de l'Histoire d'Alexandre et autres.

Le sieur de Seve a fait un tableau admirable de l'Académie, où l'on voit tous les illustres qui la composent tenant chacun un morceau de leur ouvrage qu'ils présentent au Roy.

Voilà, Monsieur, tous les renseignements que je puis vous donner sur les artistes attachés à la manufacture royale.

Je suis, Monsieur, avec respect,

Vostre très humble et tres obéissant serviteur,

CAR[2] LE BRUN.

Ouvrons maintenant le *Mercure galant* de la même année 1673, et nous trouverons une conversation sur les manufactures royales des Gobelins, où l'on voit reproduite intégralement et avec quelques additions la notice de Le Brun, avec cette différence toutefois que ce n'est plus l'artiste qui parle, mais bien l'un des interlocuteurs. D'où il est permis de conclure que cette note, qui ne porte point les traces de plis comme une lettre envoyée, avait été demandée à Le Brun par un des rédacteurs du *Mercure* qui désirait donner à ses lecteurs des détails sur la manufacture des Gobelins. Parmi ces rédacteurs figurait peut-être ce Dan, personnage d'ailleurs inconnu, auquel est adressé la note en question[3] : il était peut-être parent de Pierre Dan, supérieur des Mathurins de Fontainebleau, et qui était mort en 1649.

Revenons maintenant à Nivelon, qui va nous fournir d'autres détails sur la manufacture des Gobelins :

Le soleil, dit-il, symbole des armes de M. Le Brun, concédé à son mérite que l'on élevoit tous les ans pour l'honorer dans cette maison, orné sur la tige de l'arbre d'attributs répondant à la sienne, dont la hauteur fesoit remarquer cette marque d'honneur de tous

1. Le mot *dis* a été oublié.

2. Au-dessus de la lettre *a* un petit trait, comme s'il avait voulu corriger et ajouter une *h*.

3. Sur la manufacture des Gobelins, voyez la *Notice* publiée par M. Lacordaire, la *Notice historique* publiée en 1861, et le curieux rapport intitulé : *les Tapisseries et les Tapis des manufactures nationales,* rapport qui a été publié dans le tome VI de l'*Exposition universelle de 1851*.

ceux qui abordent dans cette grande ville du côté de Lyon et d'Orléans, en étoit la figure parlante et hiéroglyphique. C'étoit une reconnoissance de tout le corps des chefs particuliers de cette maison qu'il recevoit comme une chose présentée à l'honneur du prince, bien qu'ils le fissent pour lui, comme étant leur chef. Il y en a eu de gravé de M. Leclere qui donne l'intelligence de cette marque d'honneur et comme on l'élevoit dans ce temps-là.

Et plus loin :

Reprenant du plus haut le fil de mon discours au sujet des Gobelins, Sa Majesté a honoré deux fois cette maison de sa présence pour voir ces beaux ouvrages, suivi de toute sa cour, et M. Colbert, tout chargé qu'il étoit du soin de tant d'affaires d'État, se faisoit un plaisir d'y venir souvent y regardant tous les chefs particuliers de cette maison et leurs enfants comme autant de plantes qu'il élevoit du gré et des bénéfices de Sa Majesté, le tout avec une économie digne d'un ministre qui n'avoit en vue que la gloire de son prince et l'augmentation des beaux-arts.

Cette maison étoit le terme de la curiosité des étrangers qui cherchent ce qui fait l'objet de leurs voyages, les princes et les ambassadeurs de toute l'Europe ne sortant point de France sans y être venus, et il se peut dire que si on fit voir autrefois à un Scythe curieux le philosophe Solon comme renfermant en lui tout ce que la Grèce avoit de plus grand et de plus rare en sagesse, on ne manquoit pas de les conduire en cette maison où il y avoit tant de beaux travaux.

On y a vu ce fameux ambassadeur de Moscovie, non-seulement par son rang et son caractère, mais renommé par sa valeur, embrasser M. Le Brun en lui faisant expliquer ses beaux sentiments et qu'il regardoit en sa personne tout le bonheur de la France, comme aussi qu'il estimoit ce règne heureux et au dernier degré de la science, le ciel lui ayant donné un homme en qui il avoit versé tant de belles lumières...

L'ambassadeur d'Éthiopie lui témoigna pareillement sa satisfaction en lui faisant interpréter ses sentiments en cette manière que jusqu'alors il avoit bien conçu et considéré les François comme des grands hommes, mais qu'à l'égard de tout ce qu'il voyoit de lui et de sa conduite, qu'il le croyoit de la main d'un ange, ou qu'il falloit que dans un homme comme lui il y eût un esprit angélique. Ce sont les propres termes et expressions dont il se servit. Le Brun voyoit ces ministres étrangers pendant leur séjour à Paris, mangeant souvent avec eux, ce qui lui donnoit occasion de faire leurs portraits en pastel.

En un mot, il n'y a pas eu de quelque nation éloignée qui se soient rendus à la cour de Louis le Grand qui ne se soit fait un singulier plaisir de voir Le Brun et de converser avec lui. Les Algériens, les ambassadeurs de Maroc et les derniers de Siam qui lui firent beaucoup d'amitié sans parler de tous ceux de l'Europe en général. Toutes les nations qui ont vu Paris ont parlé avec estime des Gobelins, et les François en général ont reconnu que c'étoit le lieu qu'il falloit voir pour admirer jusques à quel degré peut monter le génie pour la construction des belles choses.

Après les Gobelins vient l'orfévrerie royale qui, pendant le cours de vingt-cinq années, a produit de si magnifiques ouvrages d'après les dessins de Le Brun, ouvrages qui ont été fondus en 1688 pour payer les dé-

penses de la guerre [1]. Vingt-quatre bassins ronds, de trois pieds de diamètre, historiés et ciselés, avec le même nombre d'ovales contenant l'histoire de Louis XIV et celle des hommes les plus célèbres de cette époque. Citons encore les vases qui devaient être placés sur les bassins et accompagner les ovales, les brancards pour les supporter, dont les branches étaient soutenues par des faunes et des satyres; de grands seaux richement décorés d'enfants et de tritons, des masques aux côtés des bas-reliefs sur le tour et des feuillages délicats ; vingt-quatre caisses destinées à recevoir des orangers avec leurs soubassements; quatre grands vases appelés buires, de six pieds de hauteur sans les soubassements; deux cuvettes d'une grandeur extraordinaire pour placer entre ces buires; douze grands guéridons de six à sept pieds de haut, composés de trois figures de casque placées aux côtés du magnifique trône de Louis XIV; quarante-huit flambeaux représentant les travaux d'Hercule et les douze mois de l'année; deux grandes balustrades qui étaient, l'une dans la chambre de parade, et l'autre dans celle de la reine ; deux tables d'un travail exquis, des miroirs d'une grandeur extraordinaire, des jeux merveilleux d'invention et de forme; quatre canapés, un grand nombre de tabourets et quantité de cassolettes, de lustres et de girandoles. Parmi les artistes qui ont contribué à l'exécution de ces ouvrages admirables, on doit citer Ballin, Roussel, Loir le jeune, de Villars et Dutil. Avant la destruction de ces magnifiques productions de l'art, Dhumer les fit dessiner, afin de les faire graver.

Dans les commencements de l'établissement de cette maison, il arriva un malheur causé par le débordement de la petite rivière de Bièvre, qui renversa des maisons et fit périr beaucoup de monde. A la sollicitation de Le Brun, le roi fit rétablir ce quartier, situé dans le faubourg Saint-Marcel, et c'est à cette bonne action que Nivelon attribue l'intervention divine qui empêcha ce grand artiste de succomber à un attentat commis contre sa vie [2]. Ayant refusé de consentir au mariage d'une de ses parentes avec un particulier qui l'avait demandée, ce dernier tenta de le faire mourir en jetant un matin du poison dans la marmite. Le Brun avait l'habitude de prendre un bouillon tous les matins; ce jour-là, ne l'ayant pas trouvé assez fait, il fut obligé de s'en passer, parce que dans l'intervalle il avait

1. La relation de la fête de Versailles, en 1668, nous fait connaître une partie des grandes pièces qui composaient alors la vaisselle de la couronne. Voyez l'extrait qui en est donné dans l'ouvrage de MM. P. Lacroix, Ed. Fournier et F. Seré, *Hist. de l'Imprimerie*, p. 128. Voyez aussi les *Curiosités de l'hist. des arts*, par P. Lacroix, p. 329.

2. Voyez, dans l'*Abecedario* de Mariette, t. III, p. 95, une note où les éditeurs citent un passage de la *Muse historique* de Loret sur cet événement.

reçu un exprès du prince de Conti chez lequel il dîna. Madame Le Brun et quelques autres personnes furent très gravement malades. Le coupable se sauva à Calais, où il fut arrêté en sortant d'une église et au moment où il allait s'embarquer pour l'Angleterre. On avait fait graver rapidement son portrait et on l'avait envoyé partout où on supposait qu'il devait passer. On le ramena à Paris, où il fut exécuté malgré les efforts de Le Brun qui implora vainement la clémence royale en faveur de ce misérable.

L'histoire d'Alexandre a donné lieu à un grand nombre de tableaux qui sont dus au pinceau de Le Brun. Celui qui représente la *Bataille de Porus* est resté imparfait, et M. de Villacerf, intendant des bâtimens, forma le projet de le faire achever par le sieur Verdier, élève de Le Brun, dont il épousa une des nièces. Ce Verdier en a peint deux en petit d'après le dessin de son oncle, mais les désordres de la guerre ont tout arrêté. D'autres tableaux étaient restés à l'état d'esquisses, entre autres celui d'Alexandre malade, tendant à son médecin une lettre de Parménion qui lui donnait avis qu'il devait être empoisonné par le remède qu'il allait prendre.

En reconnaissance du zèle et de l'application de Le Brun, Louis XIV lui fit présent de son portrait renfermé dans un ovale de gros diamants, que Colbert fut chargé de lui remettre au moment où le roi partait pour la guerre de Flandre. Il lui avait déjà donné en plusieurs fois une somme de quatre mille pistoles.

Pendant qu'il faisait le siége de Cambrai, le roi manda auprès de lui Le Nôtre et Van der Meulen. Le prince de Condé les voyant arriver leur fit donner un logement chez lui; le roi, le lendemain, les fit entrer dans sa tente et s'entretint avec eux très-familièrement. Le Brun se trouvait de la partie; Louis XIV le mena dans un petit réduit qui lui servait de cabinet pour écrire et lui dit : « Voyez, monsieur Le Brun, lorsque la fumée m'incommode, je prends l'air par cette petite fenêtre. » Paroles que Nivelon tenait de la bouche de l'artiste lui-même. Ils montèrent ensuite à cheval avec le roi, qui leur fit voir le tour de la place, leur montra l'effet d'une mine nouvellement inventée et nommée carcasse, et la garnison sortant de la citadelle. Puis avec une escorte qui leur fut donnée, ils allèrent visiter Bouchain, Condé et Valenciennes, où on leur fit de brillantes réceptions; la même escorte les ramena jusqu'à la frontière pour leur retour à Paris.

A propos du tableau représentant les Pères aux limbes, et qui avait été fait dans la chapelle du château de Sceaux pour Colbert, Nivelon raconte l'anecdote suivante :

Cette illustre Sapho du temps, Mademoiselle de Saint-André a fait un poëme sur cet ouvrage, qui surprit M. Colbert et particulièrement M. Le Brun qui n'en avoit rien su, l'ayant composé sur un simple mémoire afin de les surprendre tous deux, M. Le Brun trouvant un matin ce grand ministre qui en faisoit la lecture seul en déjeunant à Sceaux.

Nous devons citer ici une pièce très-curieuse que possède M. Chambry: c'est le dessin original représentant le mausolée du maréchal de Turenne. Le Brun s'était chargé de la composition et de la conduite de cet ouvrage que le cardinal de Bouillon fit exécuter par Baptiste Tuby et Gaspard Mory. Le monument et les restes du maréchal eurent les honneurs de l'admission dans les tombeaux de Saint-Denis; mais dans les exhumations qui eurent lieu en 1793, ils subirent le sort commun. Quelques années après, c'est-à-dire en 1796, le tombeau de Turenne, qui avait été conservé intact, fut démoli et transporté aux Petits-Augustins, au faubourg Saint-Germain, à Paris. On a lieu d'être surpris de ne point trouver la représentation de ce monument dans le *Musée des monuments français* d'Albert Lenoir. Quant à Claude Nivelon, il donne une description très-détaillée de ce mausolée, qui a été gravé par C. Simonneau.

Les chapitres de l'ouvrage de Nivelon consacrés aux ouvrages de Vaux pour Fouquet, de Versailles et de Marly, contiennent des détails très-circonstanciés; nous avons cru devoir les passer sous silence, parce que ces travaux ont été décrits ailleurs plus ou moins exactement. Nous aurions craint d'ailleurs d'allonger cet article outre mesure. L'espace nous manque également pour parler des observations de Le Brun sur les pyramides, et du tombeau du marquis de Vaubrun exécuté par Coysevox et Collignon, de la pyramide du Louvre, des fontaines de Châtillon et des nombreuses thèses dessinées par Le Brun, ouvrages sur lesquels Nivelon donne des détails très-curieux. Nous terminerons par quelques mots sur la mort de ce grand artiste.

Pendant qu'il travaillait à une Cène, tableau qui est resté imparfait, il tomba malade dans sa maison de Montmorency; on le ramena à Paris, où il mourut le dimanche 12 février, sur les deux heures de l'après-midi. Il laissa deux neveux, enfants de son frère aîné; il institua pour son légataire universel l'aîné, nommé Charles de son nom, qui était alors auditeur à la chambre des comptes et qui avait épousé l'aînée des filles de Quinault.

Le Brun était bien fait de sa personne, comme on peut le voir dans le portrait peint par Largillières. On cite aussi un buste de marbre par Coysevox, une belle médaille que Cheron fit à son retour de Rome, et une autre de Rosier, en acier, sur le revers de laquelle l'artiste a représenté

la Nature assise sur un cube, arrosant d'une main avec son lait des attributs placés au-dessous, et de l'autre tenant un manteau d'où semble s'élever un soleil qui remonte à un triangle de flamme placé au-dessus. Ce vers de Santeuil en donne l'explication allégorique :

Petit originem ignis meus.

Le buste de Le Brun a été gravé par Edelinck; sur le corps du galbe, on lit ces vers de Quinault :

Au siècle de Louis, l'heureux sort le fit naître;
Il lui falloit un peintre, il te falloit un maître
Qui fournît à ton art plus d'un noble dessin.
Par toi nous triomphons d'Athènes et de Rome :
Il n'est que toi, Le Brun, pour peindre un si grand homme.
Comme il n'est que Louis pour occuper ta main.

P. S. Dans un dernier article, je comptais parler du *Traité des Passions* de Le Brun, dont on trouve une copie dans le manuscrit de la Bibliothèque impériale, présentant de nombreuses différences avec l'imprimé, ainsi que des *Conférences ;* mais, étant obligé de partir pour l'Orient, je laisse ce soin à ceux qui se chargeront de publier l'ouvrage de Nivelon.

E. MILLER.



GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE[1]

LIVRE PREMIER

ARCHITECTURE

(SUITE DE LA PROPOSITION XXV.)

Style byzantin. — A l'époque où le christianisme sortit des catacombes pour célébrer ses mystères au grand jour, une évolution dut s'opérer dans l'architecture, car c'est le privilége de ce bel art de correspondre par une face nouvelle à tous les changements de croyances.

La conjoncture la plus favorable à l'invention d'un nouveau style fut la translation de l'empire romain à Byzance. Le triomphe du christianisme, monté sur le trône avec Constantin, se trouva de la sorte coïncider avec l'événement qui transportait le siége de la souveraineté universelle dans une ville orientale et hellénique, et qui allait faire de l'empire romain un empire grec. Bien que dégénérés, les descendants des Ictinus, des Callicrate, des Mnésiclès, purent alors ressaisir le sceptre de l'architecture et montrer comment ils savaient développer un principe inconnu à leurs aïeux, en déduire des conséquences neuves, en tirer un autre art, ou du moins un art réformé, rajeuni.

Poser une plate-bande sur un arc, faire de la colonne un contre-fort

[1] Il est nécessaire, pour l'intelligence de ce travail, de se reporter aux fragments du même ouvrage déjà publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* des 1er avril, 1er mai, 15 juin, 15 août 1860; 1er août et 1er décembre 1861; 1er février, 1er mars, 1er juin, 1er août 1862; 1er février, 1er mars, 1er avril, 1er mai et 1er juillet 1863.

surmonté d'un entablement, se servir des ordres comme d'une décoration d'emprunt, les superposer l'un à l'autre en répétant à chaque étage des corniches, et entasser ainsi trois ou quatre édifices différents dans un seul



ARCADES SUR COLONNES.

et même édifice..., c'étaient là des hérésies qui devaient choquer le goût excellent des Grecs. Aussi, dès qu'ils eurent à manier le système de l'arc, ils brisèrent le carré dans lequel les Romains l'avaient inscrit, et la colonne, rendue à son véritable rôle, redevint un support. Au lieu de monter jusqu'à la hauteur d'un entablement déplacé, qui d'ailleurs était supporté par l'arc et par le pied-droit, la colonne prit la place du pied-droit, et son chapiteau fut une imposte qui reçut la retombée de l'arc.

Déjà cette innovation s'était produite, sous le règne de Dioclétien, dans le palais que cet empereur avait bâti à Spalatro, en Dalmatie; mais il y a toute apparence que ce furent des Grecs qui eurent l'idée de cette réforme, car les Romains, qui employaient toujours des artistes grecs à Rome, durent, à plus forte raison, les employer dans un pays aussi voisin de la Grèce que l'était la Dalmatie. Les Grecs de Byzance se souvinrent

que leurs ancêtres avaient aussi engagé des colonnes dans le temple d'Érechthée, à Athènes, dans la basilique des Géants, à Agrigente ; mais les architectes de la grande époque avaient en pareil cas considéré et traité le mur comme une clôture, et non pas comme un support. La colonne, chez eux, avait donc toujours rempli sa fonction principale, qui était de porter l'entablement. Les Byzantins comprirent à merveille combien il était inconvenant d'assigner à la colonne un rôle additionnel et accessoire : c'était changer un maître illustre en un serviteur obscur.

Cependant, l'arcade sur colonnes présentait un défaut : lorsque deux arcades sont portées par un pilier cylindrique, leur base commune est un



BASE ET CHAPITEAU BYZANTINS.

(Saint-Vital de Ravenne.)

carré qui repose sur un support rond ; il en résulte que les quatre angles du carré faisant saillie sur le nu de la colonne paraissent sans appui au-dessous du tailloir et forment, comme l'on dit en architecture, un *porte-à-faux*. Si le spectateur est placé dans la diagonale, ce porte-à-faux devient choquant parce qu'il est alors de toute la différence qui existe entre le rayon du cercle inscrit dans le carré et la diagonale de ce carré. Pour corriger ce défaut, les Byzantins changèrent la forme du chapiteau, et ils lui en donnèrent une qui semblait reporter vers le centre la charge

des sommiers. La corbeille du chapiteau corinthien fut ébranchée, et, au lieu de s'évaser comme le calice d'une fleur, elle affecta la forme cubique d'une pyramide tronquée, renversée sur la pointe et reliée par une légère courbure à l'astragale de la colonne. Au lieu de se creuser, les arêtes de cette pyramide se gonflèrent, de sorte qu'elle prit de l'épaisseur et de la force justement là où elle se trouvait évidée, *affamée* par la sculpture des acanthes. Des feuillages délicats y furent ciselés, mais d'un relief discret qui n'ôtait rien au volume du chapiteau, et, de plus, le tailloir ne fit pas la moindre saillie sur les sommiers de l'arcade, comme on le voit dans les chapiteaux de Sainte-Sophie à Constantinople. De cette manière, le porte-à-faux devint insensible; l'élégance corinthienne fit place à une beauté moins gracieuse, mais dont la pesanteur était un calcul d'harmonie entre le support et la chose supportée. Quelquefois, par exemple à Saint-Vital de Ravenne, les Byzantins posèrent sur le chapiteau un second tailloir diminué par en bas, comme pour ménager une double transition entre la rondeur de la colonne et le carré que dessinait la naissance des deux arcs.

Et, maintenant, pour éviter que les archivoltes qui encadraient les deux arcs ne vinssent à se pénétrer et à se confondre au-dessus du tailloir, on leur donna beaucoup moins de largeur que n'en avaient les archivoltes romaines retombant sur un pilier quadrangulaire. La décoration se construisait ainsi d'elle-même, ou, si l'on veut, la construction engendrait et prononçait elle-même sa décoration.

Mais le trait dominant de l'architecture byzantine, c'est-à-dire du système des voûtes manié par les Grecs, fut la *coupole sur pendentifs*, dont la structure va être expliquée au lecteur.

Les religions qui commencent se plaisent aux symboles. Aussi voyons-nous le christianisme imprimer tout d'abord des formes symboliques à l'architecture qui allait exprimer ses mystères et ses croyances. Les premiers temples chrétiens en Orient sont polygones ou circulaires et couverts d'un dôme. Cette forme, employée à Jérusalem dans l'église de l'Ascension, bâtie par sainte Hélène, était regardée comme l'emblème du triomphe de Jésus-Christ s'élevant dans la voûte du ciel. Bientôt, pour réunir la foule nombreuse des fidèles, on fit de l'espace couvert par le dôme le centre d'une croix dont les quatre branches sont égales, et qu'on appelle une croix grecque. Cette croix était formée par la combinaison de quatre *gamma* (Γ, γαμμα), et comme la troisième lettre de l'alphabet grec exprime le nombre trois, on donnait à la figure ainsi composée le nom de

gammada (γαμμαδα), qui signifiait la trinité. Le dôme et la croix grecque étaient donc les deux caractères symboliques de l'architecture chrétienne en Orient.



GAMMADA OU CROIX GRECQUE

Mais comment réunir ces deux images, celle du triomphe et celle de la trinité? Comment élever un dôme au centre d'une croix, c'est-à-dire sur un carré, en laissant libres les quatre branches de la croix? C'était là un problème dont la seule pensée dut paraître hardie jusqu'à la témérité, d'autant plus hardie qu'on voulait donner un immense développement à cette coupole centrale. Les Romains, dans leurs magnifiques rotondes, telles que le Panthéon d'Agrippa, avaient élevé des coupoles portant *de fond*, ce qui veut dire s'élevant d'aplomb sur leurs fondements et appuyées directement sur le sol. Ces coupoles étaient tantôt soutenues par un gros mur cylindrique, tantôt assises sur huit ou dix piliers dessinant un polygone régulier qu'il était facile de ramener au cercle; quelquefois elles portaient sur une colonnade circulaire, comme la coupole de l'église du Saint-Sépulcre, à Jérusalem. La difficulté consistait à ouvrir largement le mur cylindrique qui fermait l'édifice ou à supprimer la colonnade qui encombrait l'intérieur, pour faire porter la coupole sur quatre piliers placés aux angles du carré. Les Byzantins trouvèrent la solution du problème. Les quatre piliers furent réunis par quatre grands arcs qui laissèrent libres les quatre branches de la croix, et chacun des piliers présenta la figure d'un panache triangulaire, c'est-à-dire qu'il se termina par une portion de voûte sphérique ayant pour but de boucher, en haut, les quatre angles, et de ramener ainsi à la forme circulaire ce qui, en bas, dessinait un carré. Ces panaches ont reçu le nom énergique de *pendentifs*. Ils semblent, en effet, pendre sur le vide lorsqu'on les voit se projeter dans l'espace suivant une ligne concave, et, partis des quatre coins du carré, former un grand cercle horizontal, qui est la base de la coupole. La plus illustre des coupoles à pendentifs est celle de Sainte-Sophie, bâtie à Constantinople par Justinien et achevée en 537. Là, pour plus de hardiesse, la coupole fut surbaissée (elle a 15 mètres de hauteur sur un diamètre de 36). Formée par une courbe qui, au lieu d'être en plein cintre, res-

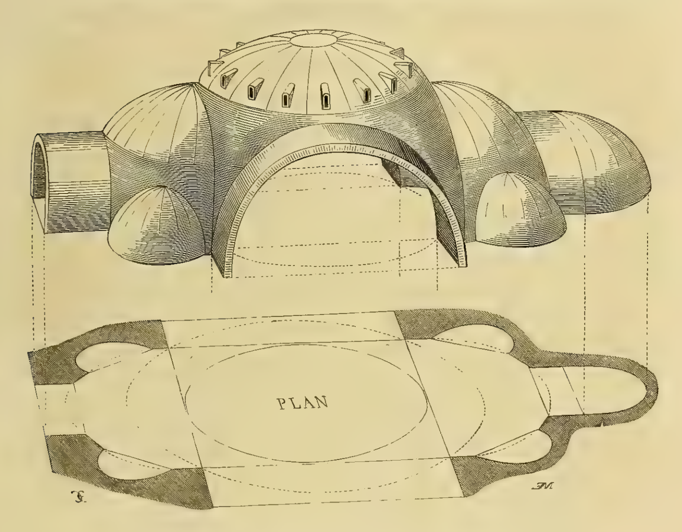
semble à une demi-ellipse, la calotte de Sainte-Sophie peut être vue dès l'entrée de l'église, avantage que n'ont point les coupoles surhaussées ou élevées sur des tambours, comme Saint-Pierre de Rome. Enfin, par une disposition inconnue de l'antiquité romaine, la coupole de Sainte-Sophie fut éclairée par un grand nombre de fenêtres ouvertes à sa base, c'est-à-dire sur son grand cercle horizontal, et produisant un effet tout con-



EXEMPLE DE COUPOLE SUR PENDENTIFS.

traire à celui qu'on éprouve sous la voûte du Panthéon de Rome, percée, au sommet, d'un œil unique. « En multipliant à l'infini ces fenêtres dans la base de la grande coupole et des demi-coupoles qui l'accompagnent, les Grecs de Byzance, dit M. Albert Lenoir (*Architecture monastique*), obtinrent un effet nouveau. Ces ouvertures de forme allongée, séparées par des trumeaux étroits, produisent une ligne lumineuse vaguement interrompue dans l'espace par de minces parties, de sorte que la calotte sphérique semble s'isoler du reste de l'édifice. » Nous avons pu vérifier nous-même, à Sainte-Sophie de Constantinople, l'effet magique de cette coupole qui, par un tel jeu de lumière, paraît vraiment suspendue dans

les airs. Placé dans une tribune haute, nous mesurions du regard l'immensité des espaces couverts et l'immense volume d'air respirable laissé aux multitudes, et les quatre fleuves de lumière qui remplissent les quatre bras de la croix, et le cercle lumineux qui couronne comme une auréole le lieu très-saint de ce monument dédié à la sagesse divine par l'intelligence humaine. A l'imposante gravité du dôme qui couvre le Panthéon romain, l'esprit grec a substitué ici une audace brillante et ce goût du merveilleux qui a toujours caractérisé le génie de l'Orient.



EXPLICATION DU SYSTÈME DES COUPOLES, SELON GARBETT

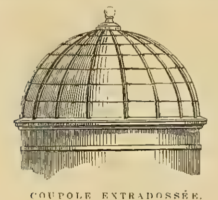
(Coupole de Sainte-Sophie, à Constantinople.)

« Pour bien comprendre le système des coupoles sur pendentifs, dit Garbett (*Rudimentary Treatise*), il faut partir de ces deux principes géométriques : toute section de la sphère par un plan est un cercle,— toute intersection de deux sphères est une courbe qui peut être contenue dans un plan, et conséquemment un cercle.

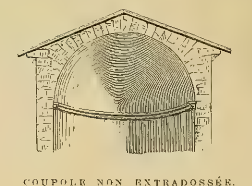
« Supposons une coupole hémisphérique dont la base circonscrit un plan carré. Si les côtés du plan s'élèvent verticalement jusqu'à la rencontre de la surface hémisphérique, la ligne de rencontre sera, dans tous les cas, un demi-cercle, un arc plein cintre. Or, chacun de ces arcs peut

rester ouvert, c'est-à-dire que les portions de la coupole ainsi tranchée peuvent être supprimées sans qu'on ait besoin de leur substituer un mur qui boucherait les branches de la croix ; mais cela n'est possible qu'à une condition : c'est qu'une autre voûte viendra s'appliquer contre cet arc plein cintre pour remplacer l'appui des parties qu'on aura retranchées... En effet, une coupole sur pendentifs exerce deux genres de pressions : une pression de haut en bas qui se distribue sur les quatre angles du carré, et une poussée extérieure (*outward*) qui s'exerce sur les côtés. Quoiqu'elle porte *sur* les quatre pendentifs seulement, elle s'appuie *contre* des points innombrables, savoir : contre tout le demi-cercle de chacun des grands arcs. » Voilà pourquoi les architectes de Sainte-Sophie ont appuyé leur coupole par quatre voûtes, dont deux sont en demi-coupoles. Il en résulte que la pluralité des coupoles est une conséquence naturelle de l'architecture byzantine, puisque la coupole sur pendentifs ne peut exister sans s'appuyer contre les quatre voûtes qui surmontent les quatre bras de la croix, et que ces quatre voûtes, si on les fait en coupoles ou demi-coupoles, sont plus faciles à exécuter que des voûtes d'arête et moins dangereuses que des voûtes en berceau.

On le voit, toutes les surfaces rectilignes et rectangulaires du temple athénien deviennent, chez les Grecs de Byzance, des surfaces circulaires et curvilignes, concaves au dedans, convexes au dehors. Et cette convexité extérieure des coupoles est un trait dominant dans l'architecture



COUPOLE EXTRADOSSÉE.



COUPOLE NON EXTRADOSSÉE.

byzantine. Pour éviter les charpentes, les Byzantins posèrent directement les tuiles ou les plombs des couvertures sur l'extrados des voûtes, qui se trouva ainsi accusé à l'extérieur par des lignes courbes ; et lorsque les voûtes aboutissaient à la façade, les frontons, au lieu de dessiner un triangle, décrivaient un cintre. Mais un pareil système, on le comprend, ne saurait convenir à tous les climats. Sous le ciel d'Orient, les voûtes extradossées produisant des toitures convexes peuvent braver les intempéries; mais lorsqu'on bâtit des voûtes dans les régions de l'Occident et du Nord, l'écoulement des eaux pluviales demande à l'extérieur des cou-

vertures à pentes droites qui amènent sur les façades des frontons triangulaires. Déjà les monuments byzantins de l'Attique présentent cette concession forcée à la température. Nous l'avons remarqué particulièrement à Athènes, sur les façades de la Kapnicaréa et de la charmante église du Catholicon, et à Daphni, sur la route d'Éleusis, dans l'admirable église du monastère que nous avons visitée, et qui est bâtie à l'endroit même où la fable antique métamorphosa Daphné.

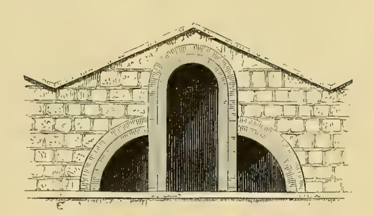
Ainsi, sans tenir compte des exceptions, les caractères dominants de l'architecture byzantine sont :

L'arcade sur colonnes, le chapiteau cubique aux arêtes renflées, le plan en croix grecque, la coupole sur pendentifs, la pluralité des coupoles dans le même édifice, l'extradossement des voûtes.

A ces grands caractères il faut ajouter une innovation pleine de grâce, les *arcades géminées*. En divisant par une colonnette une fenêtre



ARCADE GEMINÉE.



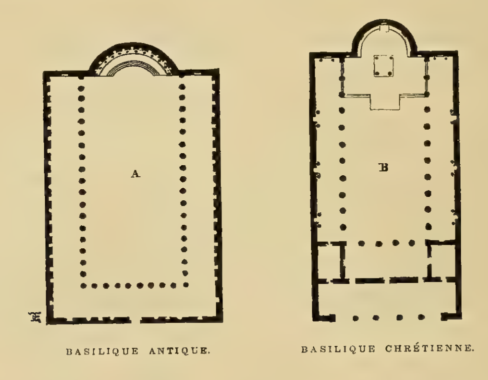
FENÊTRE TRILOBÉE.

dont les deux baies se terminent en cintre, on donne aux deux petits arcs une retombée commune sur la colonnette, et on les encadre l'un et l'autre dans une commune archivolte, dont le tympan est ordinairement percé d'un œil-de-bœuf, ou orné d'un troisième arc. Parfois la fenêtre se divise en trois arcs, ou *lobes*, portés sur deux colonnettes; ou bien l'arc du milieu, seul complet, domine deux ouvertures plus basses en quart de cercle, qui sont séparées de la baie centrale par des montants de pierre. Les églises de Constantinople et celles d'Athènes présentent les plus charmants exemples de fenêtres géminées, trilobées ou découpées en trèfle.

Quant à l'ornementation byzantine, elle s'inspire des arts de l'Orient, tels que la damasquinure, l'orfévrerie, la tisseranderie de soie et d'or, la

fabrication des tapis. On y voit des perles, des galons, des broderies, des feuillages fantastiques, de merveilleux entrelacs, et l'on y trouve un goût prononcé pour les mosaïques, les dorures, les incrustations de métaux.

Style roman. — Pendant que les chrétiens grecs renouvellent à Byzance l'architecture, les chrétiens de Rome, animés d'un autre esprit, d'un esprit plus prudent et plus pratique, s'installent dans les édifices païens. Au lieu de rompre avec le polythéisme par l'invention d'un nouveau style, ils viennent sans bruit s'asseoir à sa place, cherchant à greffer sur l'ancien monde un monde nouveau. Adorer le Christ dans les temples de Jupiter, consacrer à la Vierge les sanctuaires dédiés à Junon, à Minerve, c'eût été au commencement brusquer les transitions et blesser le sentiment des fidèles. L'Église préfère donc s'emparer des basiliques, parce



BASILIQUE ANTIQUE. BASILIQUE CHRÉTIENNE.

que, étant plus spacieuses que les temples, elles ne sont pas souillées par l'adoration des faux dieux.

« Les basiliques, dit M. de Caumont (*Cours d'antiquités monumentales*), servaient à la fois de tribunaux et de bourses de commerce ; on s'y réunissait pour parler d'affaires. Quelques-unes pouvaient aussi contenir des étalages de marchandises, comme nos halles ou nos bazars. A l'extérieur, elles se distinguaient par une grande simplicité ; les murs, percés de fenêtres semi-circulaires, n'étaient décorés ni de colonnes ni de sculptures. A l'intérieur, deux rangs parallèles de colonnes ou de pilastres divisaient l'édifice en trois parties inégales dans le sens de la longueur. La galerie centrale était la plus large et la plus élevée ; elle était occupée en partie par les marchands, les avocats, les plaideurs, en partie par le

peuple... A l'extrémité des trois galeries, il y avait un espace peu profond qui, comme dans nos tribunaux actuels, était réservé exclusivement aux avocats, aux greffiers et autres officiers de justice, et qui se terminait par un enfoncement semi-circulaire placé vis-à-vis de la galerie centrale. C'était au milieu de cet hémicycle que s'asseyait le président ou premier juge, ayant à ses côtés les juges assesseurs. »

Tels sont les édifices que le christianisme occidental transforme en églises et va prendre désormais pour modèles de ses monuments religieux. L'évêque, assisté de ses prêtres, se place au fond de l'hémicycle qui avait été le tribunal, et qui maintenant s'appelle *tribune;* et, comme cet hémicycle est voûté, d'autres lui donnent le nom d'*apside* (ou abside) qui, en grec, signifie voûte, et qui a prévalu. L'espace réservé aux officiers de justice est occupé par les chantres, et s'appellera le *chœur.* L'autel est dressé en avant de l'abside; à droite et à gauche du chœur sont ménagées deux petites chaires, des *ambons,* dans lesquelles on lira l'épître et l'évangile. Les fidèles sont rangés dans les galeries latérales, les hommes à droite, les femmes à gauche, et ces deux côtés de la nef centrale, moins élevés qu'elle, sont ses *bas côtés.* Quant à la haute nef, elle est destinée aux ordres mineurs et aux catéchumènes qui viennent écouter les instructions pastorales, mais qui n'ont pas encore le droit d'assister à la célébration des mystères. Pour ne pas les exposer aux injures de l'air, à la porte de l'église, on y bâtira un avant-portique, un porche, *atrium,* qui correspond au pronaos des temples antiques, et au vestibule qui, dans les églises byzantines, s'appelle *narthex.* Bientôt, le goût du symbolisme inspire l'idée touchante de donner à l'église la forme d'une croix allongée, qui doit rappeler non plus la trinité, comme la croix grecque, mais l'image du Dieu expirant et l'instrument du supplice. L'architecte ajoute alors aux trois nefs une nef transversale qui les sépare du sanctuaire, et cette nef forme les deux bras de la croix, les *transsepts.* Cependant, des jeunes filles ont voulu se retirer du monde et se vouer à la prière. On assigne à ces vierges pudiques une place à part qui est pour elles comme un cloître au sein de l'église. On les fait monter dans une galerie étroite qui règne au-dessus des bas côtés, galerie obscure d'abord, plus tard éclairée, qui ouvre sur la nef centrale par deux ou trois petites arcades à chaque travée, et qui s'appellera le *triforium....* Voilà comment le christianisme occidental transforma les basiliques en églises, et, tout en conservant le plan primitif, le développa en croix latine.

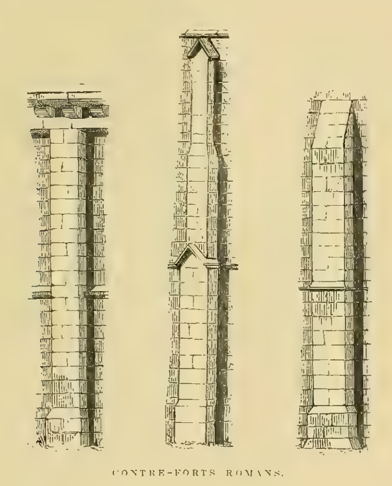
Le plan en croix latine est donc une première distinction à établir entre l'architecture byzantine et le style occidental. Mais tandis que les Byzantins élèvent leurs coupoles sur pendentifs, les architectes de l'Oc-

cident couvrent encore en charpente les nefs de leurs églises. Pourquoi? Parce que, dans les premiers temps du moyen âge, l'art de voûter s'est perdu en Occident avec les autres arts; et, pour en comprendre la décadence, la désuétude, il faut se rappeler quel voile de ténèbres s'étend du ve au xe siècle sur l'Italie épuisée et couverte de ruines, sur la Germanie et les Gaules encore barbares. Trois fois dans cet intervalle, l'art de Byzance fait invasion sur le sol romain et y apporte ses conceptions brillantes, son architecture rajeunie. Au vi^e^ siècle, il arrive à la suite de Bélisaire, et c'est le génie grec qui bâtit Saint-Vital de Ravenne; au viiie siècle, il se répand sur l'Italie comme un fleuve qui roule des paillettes d'or; mais cette alluvion ne féconde que la sculpture et l'ornementation architectonique. Au xe siècle, l'architecture byzantine, après avoir élevé Saint-Marc de Venise, pénètre en France, bâtit Saint-Front de Périgueux, et bientôt toutes ces églises à coupoles du Périgord, de l'Angoumois et de la Saintonge, qui ont été si bien décrites et mises en lumière par M. de Verneilh (*De l'Architecture byzantine en France*). Mais rien ne germe, ou du moins rien ne fleurit en Occident jusqu'à l'an mil, année fatale que les peuples épouvantés attendent comme la fin du monde. C'est donc seulement au xie siècle que l'architecture occidentale s'éveille d'un si long assoupissement, s'aperçoit de son ignorance, cherche, tâtonne, et, s'instruisant par ses fautes, prend une physionomie et se crée un style, le style qu'on appelle en Italie lombard, en Angleterre saxon, en France *roman*[1].

1. M. Vitet a vivement critiqué, dans le *Journal des Savants,* ce qu'il y a d'impropre dans ces dénominations diverses, particulièrement dans le mot *roman,* qui implique une assimilation de l'architecture romane à la langue romane, alors que les principes de formation ne sont pas entièrement les mêmes. Si l'une et l'autre ont une origine romaine, la première a été transformée par un élément exotique, oriental, la seconde par un élément indigène, l'élément celtique. Aux arguments développés par M. Vitet, — ils ont été combattus par M. Léonce Reynaud, — on peut ajouter que le mot *romane,* appliqué à la langue latine dégénérée, implique une idée de corruption qui n'est pas également juste à l'égard de l'architecture, puisque les artistes romans ont heureusement innové dans le système de l'arc, soit en le faisant porter directement sur les colonnes et en supprimant ainsi un membre inutile et un inconvenant emploi des ordres grecs, soit en asseyant leurs arcades sur des pieds-droits flanqués de colonnes engagées, mais de colonnes ayant une fonction de support, et s'élançant jusqu'à la naissance des voûtes pour en recevoir les nervures... — Est-ce à dire qu'il faille remplacer le mot *roman?* Il nous semble que non. Ce mot est aujourd'hui accepté par tant d'archéologues, consacré par tant de livres, qu'on ne pourrait le changer sans porter le trouble dans l'esprit des lecteurs. Il y a donc moins d'inconvénient à le conserver (sous bénéfice d'inventaire) qu'il n'y aurait à en proposer un autre.

Cherchons maintenant quels sont les traits distinctifs de ce nouveau style, c'est-à-dire de l'architecture occidentale des XIe et XIIe siècles.

Les premières églises romanes, étant couvertes en charpente comme les basiliques romaines, avaient été en partie détruites par l'incendie ou par le dépérissement des toitures. On songea donc à les voûter, tout en les surmontant d'un toit à deux pentes, nécessaire à l'écoulement des eaux. C'était un véritable problème pour des architectes qui ne conservaient qu'une lueur des traditions antiques. Au commencement, ils



CONTRE-FORTS ROMANS.

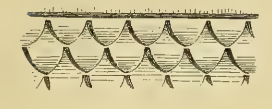
élèvent des voûtes en berceau et les soutiennent en donnant une forte épaisseur aux murs longitudinaux et en remplaçant les colonnes par des piliers; mais les piliers et les murs sont insuffisants pour résister aux poussées : l'édifice menace ruine ou s'écroule. On substitue alors aux voûtes en berceau des voûtes d'arête qui distribuent leurs poussées sur certains points seulement ; l'on établit sur ces points des piles massives, et, comme ces précautions peuvent être insuffisantes, on projette à l'extérieur des contre-forts adossés à chaque pile, mais peu saillants encore et diminuant de saillie par un talus régulier à mesure qu'ils s'élèvent. L'apparence du contre-fort, voilà donc une seconde distinction à faire entre le style roman et l'architecture byzantine. Dans l'art byzantin, le mur n'est qu'une cloison; toute la structure consiste en un système de

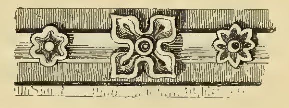
coupoles et de voûtes qui se contre-butent mutuellement, et dans le surcroît de force donné aux piliers. Le contre-fort est donc intérieur et latent. Dans l'art roman, au contraire, il est extérieur et visible.

Cependant, la colonne a repris son rôle de support, en Occident comme en Orient. C'est très-rarement qu'on l'adosse aux murailles à titre de contre-fort. Qu'elle soit isolée ou engagée dans un pied-droit, elle est un point d'appui qui part du sol et monte sans interruption jusqu'à la naissance des voûtes ou des arcs. Mais dès que l'édifice est voûté, les supports ayant à porter un plus lourd fardeau seraient ou paraîtraient faibles, s'ils étaient toujours de simples colonnes isolées : on juge prudent de les remplacer par des pieds-droits massifs qui, souvent, alterneront avec les supports cylindriques. Sur les quatre faces de ces pieds-droits, on engage quatre colonnes : deux sur les côtés, pour recevoir les arcades parallèles à la nef; une par derrière, pour recevoir *l'arc-doubleau* de la petite voûte qui couvre les bas côtés (c'est-à-dire la principale nervure, celle qui va d'un pilier à l'autre, perpendiculairement à l'axe de la nef); une enfin sur la face de devant, pour porter l'arc-doubleau de la grande voûte qui couvre la nef centrale. Ainsi engagée dans le pied-droit et dans la muraille, cette colonne établit une solidarité sensible entre les parties hautes et les parties basses. Lui donner un diamètre proportionné à son élévation serait impossible, car il faudrait élargir démesurément le pied-droit aux dépens des arcades de la nef, et augmenter ainsi énormément et inutilement le plein aux dépens du vide. La colonne de face sera donc élancée, allongée, et au besoin son ascension verticale conduira l'œil d'un seul trait aux voûtes de la nef. Ici encore, l'art antique est transformé. Au lieu d'altérer les proportions des Grecs, à l'exemple des Romains, les artistes de l'époque romane s'affranchissent complétement de ces proportions, ce qui vaut mieux que de les altérer. Alors l'intérieur du monument change de physionomie comme l'extérieur. Au dehors, les contre-forts commencent à s'accuser; au dedans, les verticales se développent déjà et se prononcent.

Toutefois, cet élancement n'est sensible que dans la colonne engagée. Lorsqu'elle est isolée au rez-de-chaussée de la nef, la colonne romane est toujours épaisse et courte comme celle du dorique primitif de Corinthe ou de Pœstum; mais il est clair qu'en renonçant aux ordres grecs, l'architecte roman a pu varier à l'infini les proportions de sa colonne, la faire trapue ou svelte, délicate ou énorme, suivant les besoins de sa construction. Remplit-elle l'office d'un pilier; il la veut simple et il s'abstient d'en enjoliver le fût, qui demeure lisse. Est-elle, au contraire, employée en petit ou dans une intention décorative; il se permet alors de canneler le

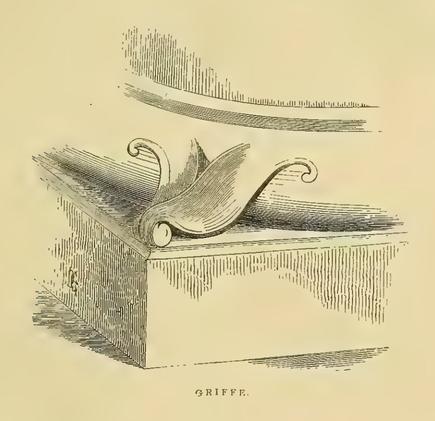
fût, de le rubaner, d'y creuser des striures en spirale, d'y fouiller des rudentures, des gaufrures, des nattes, des chevrons, des damiers, des losanges, des zigzags, des fleurons détachés, ou de ces écailles superposées qu'on appelle *imbrications*. Quant à la forme du fût, elle est cylin-


IMBRICATIONS.


FLEURONS DÉTACHÉS.

drique, de sorte qu'ayant le même diamètre de haut en bas, il ne présente, il est vrai, ni l'élégance de la diminution, ni le galbe du renflement, mais il peut s'allonger au gré de l'artiste.

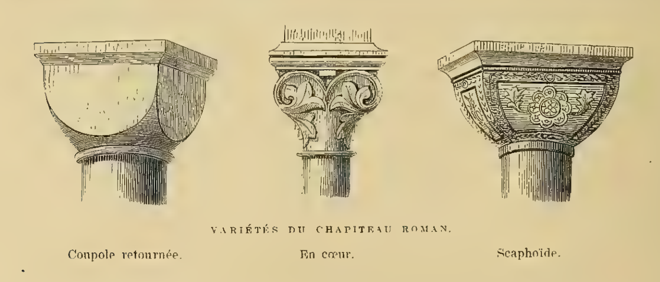
En visitant les églises de village bâties dans le style roman, on y rencontre quelquefois des colonnes engagées qui n'ont point de base et dont le fût, s'arrêtant à hauteur d'homme au-dessus du pavé, repose sur une console ou sur une simple retraite du tambour inférieur. Quand la petite nef est pleine de monde, on comprend que cette brusque interruption de la colonne n'est pas une pure fantaisie, car on voit des fidèles se presser contre le pilier, sous la colonne sans base, qui s'est rompue tout exprès


GRIFFE.

pour faire place à un membre vivant de l'église... Mais, en dehors de ces exceptions, le fût de la colonne romane a toujours une base qui porte un détail caractéristique : c'est une *griffe* ou une feuille recourbée aux quatre

angles de la plinthe. Pourquoi cette griffe? Pour adoucir les arêtes coupantes que formerait la plinthe à une hauteur où ces arêtes pourraient blesser les prêtres ou les fidèles qui passent, car la plinthe, sous les colonnes à fortes proportions, s'élève précisément à la hauteur des hanches de l'homme ou de son coude. Aussi n'a-t-on pris cette précaution délicate, masquée sous un ornement, que pour les grosses colonnes du rez-de-chaussée; celles qui sont placées dans les étages supérieurs, hors de la circulation, conservent leurs plinthes sans griffes. Que si les angles de la plinthe sont abattus de façon à changer le carré en octogone, la griffe n'étant plus motivée doit disparaître, et disparaît en effet au XIIIe siècle, quand le style roman est vaincu par le style ogival, et que les plinthes deviennent polygones.

Résolu ou involontaire, l'oubli des ordres grecs devait amener la transformation du chapiteau, qui en est l'indication la plus éloquente. Aux traditions dorique, ionique et corinthienne, succèdent une liberté absolue, une variété sans fin. Le chapiteau roman se gonfle en une demi-sphère



VARIÉTÉS DU CHAPITEAU ROMAN.

Coupole retournée. En cœur. Scaphoïde.

coupée à quatre faces, comme une coupole retournée ; il s'évase en entonnoir, se dessine en cœur, se taille en pyramide tronquée et renversée, aux arêtes arrondies, comme celui des Byzantins, s'épanouit en campanule ou affecte les courbes d'une barque, et devient *scaphoïde*. Quelquefois il est brodé de perles dans le goût oriental, et très-souvent il est historié de figures symboliques ou chimériques, comme celles que l'on voit sculptées sur les chapiteaux de Saint-Germain-des-Prés, à Paris. On peut passer des heures entières à considérer, dans une église romane, ces chapiteaux historiés dont pas un ne ressemble à l'autre. Les figures en sont courtes et grossièrement dessinées, mais attaquées d'un ciseau fier. Les symboles en sont obscurs et attachants par leur obscurité même. On est transporté en plein moyen âge; on est envahi par les idées et les sentiments qui obsé-

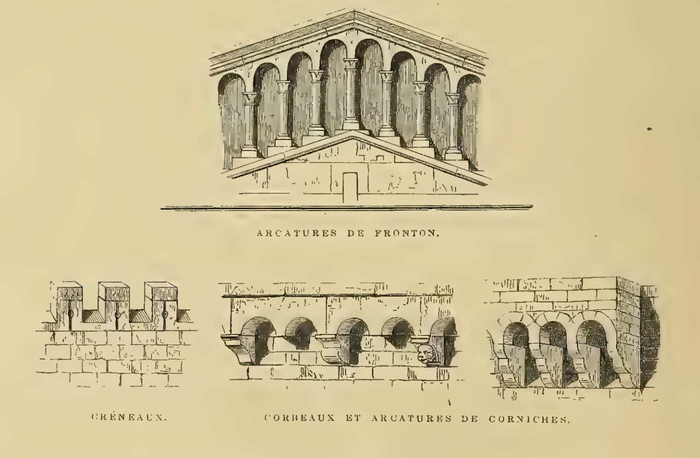
daient l'âme de nos pères. Dans ces chapiteaux énigmatiques, le démon est présent sous toutes les formes : il prend les ailes d'un griffon, le buste d'une sirène, ou la figure et les cornes du vieux Pan aux pieds de bouc. On sent que, du fond des bois, la nature inconnue et les animaux font encore peur à l'homme. Les légendes des saints sont presque toutes fondées sur l'extermination de quelque monstre qui épouvantait la contrée et que l'imagination populaire se représente avec des membres impossibles. Les premiers évêques remplissent le rôle qu'avait joué dans les temps antiques Hercule ou OEdipe. Sur le chapiteau continu qui couronne parfois tout un groupe de colonnes, on voit des saints poursuivre à cheval une bête qui s'enfuit parmi des feuillages imaginaires.

L'accouplement des colonnes est aussi un mode de construction propre à l'architecture romane. Tantôt elles sont accouplées de front, tantôt doublées l'une derrière l'autre; elles ont alors un tailloir oblong qui mesure l'épaisseur de l'arcade. Souvent il arrive qu'on les emploie ainsi dans l'hémicycle du chœur et qu'on interrompt cet arrangement, soit par une alternance de colonnes jumelles et de colonnes simples, soit par deux colonnes symétriquement isolées. On en voit un exemple dans la charmante petite église de Deuil, près de Montmorency, qui fut un instant le refuge d'Abailard. — L'artiste a mêlé ici un élément de variété à la symétrie, en même temps que par l'unité il faisait mieux valoir la répétition.

L'alternance, disons-nous, c'est là un des caractères du style roman. Les colonnes isolées y alternent fréquemment dans les nefs, avec des piliers flanqués de demi-colonnes, et ce n'est pas un pur caprice qui a fait imaginer cette disposition, car elle a pour effet de débrouiller la perspective, de marquer avec netteté les plans successifs d'une longue nef. Si les gros piliers n'étaient pas séparés par un support plus mince, leur rapprochement les confondrait à la vue pour le spectateur qui entre dans l'église; ils sembleraient se toucher, et l'œil ne pourrait mesurer l'éloignement des derniers supports; au contraire, l'alternance établit entre les piliers un espacement qui permet de les distinguer, d'en apprécier le nombre, de les embrasser tous d'un regard, et de mieux sentir ainsi la dimension qui dispose au recueillement les âmes religieuses : la profondeur. C'est pour obtenir un effet de même nature que le grand Ictinus avait osé diminuer la largeur des abaques sur la face méridionale du Parthénon, parce que cette face, dominant le précipice, ne pouvait être vue que très-obliquement par le spectateur placé sur le rocher de l'Acropole, et que, dans ce raccourci aigu, tous les abaques se seraient confondus en un seul.

L'alternance est une manière de répétition qui est soumise à une règle, savoir : que les parties alternantes diffèrent par le volume ou par l'étendue aussi bien que par la forme. Ce principe est observé non-seulement dans les églises purement romanes, comme celles de Saint-Ursmer et de Soignies, décrites par M. Schayes (*Histoire de l'architecture en Belgique*), mais dans certains monuments de transition, comme la cathédrale de Noyon, dont M. Vitet a écrit une si lumineuse monographie.

Ce qu'il y avait d'illogique dans l'emploi des ordres grecs par les Romains ne pouvait échapper aux architectes de l'école française, dont la sagacité est admirable toutes les fois qu'ils raisonnent leur obéissance aux traditions, et qu'à une routine aveugle ils substituent leur intelligente initiative. L'entablement grec avec ses trois membres, architrave, frise et corniche, étant l'image décorative d'une construction en plate-bande, n'a plus rien à faire dans le système de l'arç. Les Romains l'avaient main-



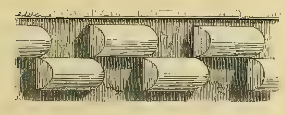
ARCATURES DE FRONTON.

CRÉNEAUX. CORBEAUX ET ARCATURES DE CORNICHES.

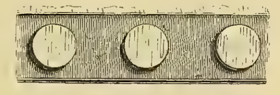
tenu : les architectes romans le supprimèrent, mais en conservant la corniche qui est indispensable au couronnement de tout édifice, puisqu'elle a pour fonction d'écarter la chute des eaux pluviales. Cette corniche, les Romains la répétaient aux divers étages de leurs monuments, lorsqu'ils superposaient les ordres : les artistes romans ne commirent pas une faute aussi grossière; ils placèrent la corniche au seul endroit où elle est voulue : au sommet des murs, à la base du comble, et, pour indiquer au

dehors la division intérieure en étages, ils se contentèrent d'un cordon horizontal soutenu en apparence par une suite de petits arceaux dont les impostes, suspendues à la muraille, forment une frange festonnée qui se prête aux variétés de l'élégance. Peu saillantes aux étages inférieurs, ces arcatures prennent plus d'importance et de relief à la véritable corniche. Alors reparaît l'image des mutules et modillons antiques, rappelés par des supports en saillie, des *corbeaux*, qui tantôt sont sculptés en têtes d'animaux ou en masques humains, tantôt se terminent en pointes ou en consoles. Quelquefois les arcatures sont soutenues par des colonnettes adossées, et, si la corniche est rampante, les colonnettes en suivent l'obliquité en restant toutes d'égale hauteur, disposition qui décore avec grâce les deux pentes du fronton, particulièrement dans le style lombard, qui correspond en Italie à notre époque romane. Bientôt, cependant, les corniches horizontales et les ornements qui les bordent s'épanouiront en balustrades pour faire place, non plus seulement à la conduite des eaux, mais au passage de l'homme, et souvent l'architecture monastique leur donnera la forme militaire d'un mâchicoulis à créneaux, derrière lequel des moines armés défendront leur science paisible et la retraite de leur âme contre les truands et les barbares.

Comme celle de l'architecture byzantine, les fenêtres du style roman se terminent en cintre, et fréquemment elles s'ouvrent en arcades géminées, surmontées d'un œil-de-bœuf et encadrées d'une archivolte plus grande. Mais l'arcade romane présente encore une variété caractéristique : ce sont les trois lobes qui en découpent l'intrados et qui la font trilobée. Lorsque l'arc est une porte ou un portail d'église, les architectes des XIe et XIIe siècles se servent pour le décorer, tantôt de l'alternance de saillie dans les claveaux, tantôt de l'alternance de couleur résultant de matériaux bicolores, tels que brique et pierre, lave grise et calcaire blanc,



BILLETTES.



BESANTS.

tantôt de baguettes diversement profilées, tantôt enfin de losanges, d'étoiles, de têtes de clous, de bâtons rompus ou zigzags, de méandres ou grecques, d'entrelacs, de torsades, de disques plats appelés *besants*, ou de ces tores rompus et séparés par des vides, qu'on nomme *billettes*, tous ornements qui ne dérivent pas de l'antique, à l'exception de la grecque.

Lorsque les boudins ou baguettes de l'archivolte sont nombreux, l'artiste roman les fait retomber à droite et à gauche sur autant de petites colonnes placées en retraite l'une de l'autre, et qui forment ainsi un renfoncement sous l'archivolte, creusée elle-même en voussure.

Un trait remarquable de la porte romane, c'est qu'ordinairement le vide en est fermé horizontalement par un linteau qui est surmonté d'une archivolte et qui porte, entre le cintre et l'ouverture, un tympan destiné à recevoir des figures sculptées. Ainsi, à l'inverse des Romains qui posaient la plate-bande sur l'arc, le roman pose l'arc sur la plate-bande, ce qui est plus intelligent, car la propriété de l'arc est de reporter le poids des constructions supérieures sur les parties résistantes qui sont les pieds-droits, et lorsqu'un arc, au lieu de surmonter un vide, est construit sur un plein, il lui sert de décharge. Rien n'est donc plus naturel que de placer au-dessus du linteau un arc qui le soulage et en prévient la rupture, parce que le linteau, pour peu qu'il ait de longueur au-dessus du vide, est sujet à rompre sous le poids des murs. Il faut avouer, cependant, que cette horizontale, accusée à un endroit aussi apparent que la porte, s'accorde mal avec la physionomie dominante de l'architecture curviligne.

Quoi qu'en disent les hommes pratiques, les grandes nouveautés sont filles du sentiment, même dans celui de tous les arts qui est le plus assujetti à l'empire de la matière, de la matière inerte et pesante. Une belle innovation introduite à l'époque romane fut de prolonger les bas côtés au delà des transsepts et d'isoler le sanctuaire pour que la foule pût circuler autour au moyen d'une galerie qui en suivait la forme en hémicycle, et qui desservait des chapelles rangées autour du chœur en absides rayonnantes. Quand la basilique avait cinq nefs, la galerie annulaire ceignant le chœur était double et donnait lieu à un effet de perspective d'autant plus admirable. Au jour des cérémonies pompeuses, les processions se développaient en passant d'un bas côté à l'autre sans traverser la grande nef, et du fond des nefs latérales on pouvait apercevoir les rangées de piliers ou de colonnes et les théories de jeunes filles fuir dans la perspective et obéir ensuite à la courbe qui les ramène vers un point mystérieux, centre moral et sacré de l'édifice.

Ce n'est pas tout : à l'endroit où les Byzantins élevaient la coupole de leur église, l'architecture romane (celle du Nord surtout) imagina d'élever une tour qui indiquerait au loin et le temple et la place de l'autel, élevé originairement sur la *croisée*, c'est-à-dire à l'intersection des bras de la

croix. Cette tour, qui renfermait les cloches, répondait, du reste, à une pensée de défense. Mise en regard du donjon féodal, elle était le donjon ecclésiastique d'où l'on observait la campagne, d'où l'on guettait l'ennemi, et qui, au moment du danger, devenait un beffroi sonore. Portées sur de petits pendentifs, ces tours centrales présentent à l'intérieur une coupole, à l'extérieur une flèche pyramidale ou conique dont la hauteur, la beauté, seront un sujet d'émulation entre les abbayes, et pour les communes un sujet d'orgueil.

En résumé, sans parler des ressemblances qui existent entre l'art roman et l'art byzantin,

Le plan en croix latine (pour les églises);

La mise en évidence du contre-fort;

La prédominance des pleins sur les vides;

L'absence de tout rapport fixe entre la hauteur des colonnes et leur diamètre, produisant dans le même édifice des colonnes très-courtes et d'autres très-allongées;

L'accouplement des colonnes;

Les piliers flanqués de colonnes engagées;

Les colonnes munies de griffes à la base;

L'emploi fréquent de l'alternance;

Les chapiteaux variés et historiés;



LETTRES ONCIALES.

Les arcatures décorant la nudité des murs ou soutenant les bandeaux et les corniches;

Un clocher remplaçant la coupole orientale;

Des moulures rondes, enflées, protubérantes, robustes, et une ornementation moitié byzantine, moitié empruntée au blason, aux arts et métiers, et à une flore imaginaire;

Enfin des inscriptions en lettres romaines ou en lettres onciales :

Tels sont les grands traits de l'architecture romane, qui déjà contient en germe le style ogival. Mais, ce qui sera bientôt prodigieux de hardiesse

est encore timide et pesant. Ces verticales qui monteront jusqu'au sublime n'ont maintenant qu'une hauteur sage et mesurée. Ces points d'appui qui deviendront minces, occupent encore un large espace et tiennent plus à la terre qu'ils ne s'élancent vers le ciel. Toutefois, le style roman est aussi religieux que le style ogival, mais d'une autre manière. Pratiqué par des moines, on sent qu'il a été conçu dans la paix, la méditation et le silence du cloître. Il représente, non pas la religion populaire, un peu nuageuse, que les femmes ont enveloppée dans la poésie de leurs superstitions naïves, mais la religion monastique et sacerdotale, la religion réglée, dogmatique et traditionnelle. Ses piliers massifs lui impriment un caractère de prudence et de longue durée. La rareté et l'étroitesse de ses ouvertures lui donnent du sombre. Sa courbe favorite, ou plutôt sa courbe unique, le plein cintre, lui prête une signification invariable comme le dogme, car, de même qu'il n'y a qu'une seule ligne droite, il n'y a qu'un seul arc plein cintre. Plus rapproché des origines chrétiennes, l'art roman conserve le souvenir des pénibles commencements, des anciennes douleurs. On retrouve dans la représentation farouche et obscure de ses animaux symboliques l'empreinte des vagues frayeurs du moyen âge, et dans ses cryptes la réminiscence des catacombes où les premiers confesseurs cachaient leur culte et ensevelissaient les os des martyrs. C'est là surtout, dans ces cryptes basses, profondes, que l'art roman a son expression la plus frappante ; mais, à la clarté du jour comme à la lueur des lampes souterraines, il est calme, grave et robuste. Loin d'exalter l'âme, il pèse sur l'esprit de tout le poids de ses voûtes, et il assoupit la pensée. Il tranquillise, il impose, il invite au silence, et, par son archaïsme, par l'énergie de ses supports épais et courts, il est, pour ainsi dire, l'ordre dorique du christianisme.

CHARLES BLANC.



FRANÇOIS GOYA[1]



LES gravures des grands artistes ont le privilége de pouvoir répandre facilement le nom de leurs auteurs dans les contrées les plus éloignées; elles jouissent des avantages d'une reproduction multiple et d'un volume exigu qui permet de les introduire partout, elles instruisent les ignorants, elles fortifient les faibles, elles aident à faire germer des talents enterrés dans des provinces obscures, et elles offrent encore aux artistes un moyen d'établir entre eux d'amicales relations : ce sont de petits cadeaux appréciés autant pour leur mérite réel que pour les dédicaces affectueuses qui les accompagnent d'ordinaire. Raphaël échangeait ses œuvres avec Albert Dürer, et les *Littere pittoriche* de Bottari nous révèlent combien d'autres maîtres en agissaient ainsi. Aujourd'hui encore, cet échange courtois est de mode, et chacun sait en quelle estime on tient, dans le commerce, ces *épreuves d'artiste* que peintres et graveurs font imprimer avec le plus grand soin pour leurs camarades en art, dont ils préfèrent les suffrages à ceux des princes eux-mêmes.

Goya avait fait quelques tirages de ses *Caprices* et de ses reproduc-

1. En rappelant à nos lecteurs que les deux premières parties de cette étude, c'est-à-dire *la Vie et les Dessins de Goya*, ont paru dans le tome VII de la *Gazette des Beaux-Arts*, 15 août, année 1860, nous les prierons, à la demande de M. Valentin Carderera, d'en rectifier quelques passages. — Page 217. Les tapisseries du château del Pardo sont en très-bon état; ce sont les cartons originaux qui sont assez endommagés. — Même page, au lieu de *Lucas*, lisez Lujan. — Page 219. Les figures des fresques de l'église del Pilar ne sont point, comme dans celles de San Antonio della Florida, empruntées aux types des dames en vogue à la cour. — Page 225, lisez : Vers 1798, Goya exécuta douze ou treize croquis pour les portraits des plus célèbres peintres de l'Espagne. PH. BURTY.

tions d'après Velasquez, destinés à des artistes, à ses amis et à ses amies (et il en avait beaucoup); il offrait ces suites reliées, sinon avec un grand luxe, au moins avec une certaine élégance[1]. C'est à ces gravures, il faut bien l'avouer, que le nom de Goya dut de franchir les Pyrénées et de pénétrer d'abord en Angleterre; l'état-major du duc de Wellington les apprécia vivement et emporta aussi les quelques rares toiles du maître qui se trouvaient dans le commerce. La France ne possède de celles-ci qu'un bien petit nombre, et l'on n'y rencontre guère dans les collections que des copies plus ou moins modernes et plus ou moins trompeuses.

Cédant à des exigences amicales, nous dirons tout ce que, jusqu'à ce jour, nous avons découvert à propos des planches de Goya. Établi au centre même de Madrid, ami de la famille de l'illustre peintre, curieux de tout ce qui se rapporte à lui, nous espérons ajouter quelques renseignements exacts à ceux déjà connus, sans sortir cependant des limites d'une nomenclature rapide. Le temps, qui découvre tout, la mort du fils de Goya, qui tenait presque cachés et conservait avec un respect filial tous les dessins, tableaux, gravures ou planches de son père (celles-ci entassées dans des bahuts), nous ont mis à même de connaître une foule de productions du maître aragonais, jusqu'alors ignorées; de charmants petits tableaux, des croquis que nous avons déjà décrits ici, des essais d'eaux-fortes et jusqu'à des notes intimes nous ont livré les matériaux d'un livre qui, sous une plume plus expérimentée que la nôtre, deviendrait aussi intéressant peut-être que les mémoires de Benvenuto Cellini.

SUJETS RELIGIEUX.

Il est d'usage, dans les catalogues, de commencer par les sujets religieux; mais on sait que ce n'était point là le genre favori de Goya, et nous n'en avons que trois à décrire.

La Fuite en Égypte. Assise sur un âne, la Vierge regarde saint Joseph qui, debout à sa droite, tient d'une main la bride de la paisible monture, et de l'autre semble s'apprêter à recevoir le divin Enfant.

1. L'exemplaire de la vente Solar portait sur le premier feuillet de garde : *Offert par l'auteur, J.-F. Goya.* Il a atteint le prix énorme de 400 francs. Mais les enchères de cette vente exceptionnelle ne doivent point servir de règle (*Gazette*, t. IX, p. 117). On avait joint à ce volume une assez mauvaise gravure de Fernand Selba, d'après un portrait de *Maria-Josefa Pimentel, condesa duquesa de Benavente* (et de beaucoup d'autres lieux), peint par Goya en 1734. A la vente de livres Sampaigo (1842), un bel exemplaire, rel. mar. rouge, 150 francs.

Si nos souvenirs nous servent bien, l'exemplaire de la Bibliothèque, qui est de la plus grande beauté, était également un don de Goya. PH. B.

Cette eau-forte pure (signée à droite *Goya, inv. et fecit*) est de ses premiers temps, il y a de la monotonie dans les traits, et la propreté de l'exécution n'annonce point le faire badin et pittoresque qui suivra. Nous soupçonnons que cette petite pièce (elle porte 13 centimètres de hauteur sur 9 de largeur) fut destinée à des échanges avec d'autres peintres, ses camarades d'école, qui avaient également gravé chacun une planche. Nous en connaissons une, un peu plus grande, il est vrai, et représentant un *Repos en Égypte* de Moella, qui fut peintre de Charles IV; une autre encore de F. Bayeu, *une Sainte Famille*, d'autres de Camaton, etc. Ces scènes forment en quelque sorte une suite, en y comprenant celle de Goya.

Saint François de Paule, en buste, portant une longue barbe blanche, les yeux levés au ciel, la main gauche appuyée sur la crosse d'un bâton recourbé. Cette eau-forte n'est pas rare, quoique l'on ignore où est la planche. Le Cabinet des estampes de Paris en possède une épreuve d'essai curieuse, avec le mot *Caritas* écrit à rebours.

Saint Isidore, patron de Madrid. Le saint, agenouillé, regarde le ciel, les bras étendus; à ses pieds l'outil du laboureur, et derrière lui deux bœufs sous le joug. Le cadre est formé par deux grands troncs d'arbres. Le tout est traité d'une pointe fine et spirituelle, sauf cependant le justaucorps du saint. (Au bas, à gauche, *Goya f.* Haut. 25 cent. Larg. 17.) Nous croyons notre épreuve unique; du moins nous n'en avons jamais découvert d'autres, et la planche a certainement été brisée.

LES CAPRICES.

Cette suite est la plus connue de l'œuvre de Goya; préparée vers 1793, elle parut en partie de 1796 à 1797, en soixante-douze planches. Nous avons dit déjà que nous possédions trente-cinq compositions restées inédites. On ne peut, du reste, qu'applaudir à la réserve de Goya, puisque quelques-uns de ces dessins sont cyniques, et que d'autres s'adressaient trop directement à des personnages d'un rang élevé ou à des institutions encore vénérées en Espagne. Nous en possédons deux planches qui ne furent point publiées, quoiqu'elles n'offrent rien de répréhensible. Dans l'une, une femme à demi vêtue est couchée à terre sur un matelas; elle a deux jolis visages, et sur chacun une aile de papillon. Un homme, étendu presque à ses pieds, lui prend le bras droit, et elle-même presse également le bras droit du cavalier. De la main gauche elle tient la main d'une autre femme à la double et ignoble face, la poitrine appuyée sur ses jambes. Près de ce groupe, un masque, coiffé de deux longues besaces qui retombent, rit aux éclats; un serpent est prêt à engloutir un petit oiseau plumé; plus loin, une femme recommande le silence, et au fond se dresse une citadelle. — Dans l'autre estampe, d'une portée moins sérieuse, Goya a voulu sans doute ridiculiser quelque grande dame de sa connaissance : en compagnie de sa camériste et d'une vieille duègne qui égrène un chapelet, cette dame se lamente sur le sort

d'un épagneul auquel un personnage, assis à terre, cherche à faire avaler quelque médecine.

Mais revenons à ce qui a été publié. Le premier tirage fut fait par Goya dans sa propre maison; on le reconnaît à l'excellence de l'impression et au ton rougeâtre des épreuves[1]. Le papier, dont le filigrane est visible, est assez mou, sauf dans quelques tirages de choix. Le prospectus original, que nous avons sous les yeux, nous apprend que le plan de Goya était primitivement de publier soixante-douze planches. Ce prospectus est précédé d'une petite introduction pleine de bon sens et de modestie. Goya dit « qu'il a choisi des sujets qui donnent occasion à tourner en ridicule, « à stigmatiser des préjugés, des impostures, des hypocrisies consacrés « par le temps; mais il proteste qu'aucune de ces planches n'est une « satire personnelle, car c'eût été se méprendre sur le but de l'art et les « moyens qu'il met aux mains des artistes. » Il réclame encore l'indulgence du public « en considération de ce que l'auteur ne s'est servi ni des « exemples d'autrui, ni même de l'étude de la nature. Que si l'imitation « de la nature est aussi difficile qu'elle est admirable quand on réussit « à l'obtenir, celui-là méritera encore quelque estime qui, s'éloignant « complétement d'elle, a dû exprimer aux yeux des formes ou des mou- « vements qui n'ont existé jusqu'à ce jour que dans l'imagination... La « peinture, ainsi que la poésie, choisit dans l'univers ce qu'elle trouve de « plus propre à ses fins; elle rassemble dans un seul personnage fantas- « tique des circonstances et des caractères que la nature présente épars « entre plusieurs individus, et c'est grâce à cette combinaison sage et « ingénieuse que l'artiste acquiert le titre d'inventeur et cesse d'être un « copiste servile. » Cette préface ne fut point publiée, au moins personne ne la connaît.

Voici les conditions de la publication : « On recevra les souscriptions à « cet œuvre dans la librairie de... Le prix de chaque exemplaire, conte- « nant soixante-douze planches, sera de 288 réaux (près de 70 francs)... « Ils seront versés dans le délai de deux mois, à compter du jour de la « publication; ce terme expiré, on remettra immédiatement aux souscrip- « teurs les premiers exemplaires avant qu'il en soit vendu aucun autre

1. M. Carderera possède quinze épreuves des *Caprices* avant la lettre et avant le numéro; il ne nous désigne pas lesquelles. Nous-même en avons cinq de cet état : ce sont les scènes 3, 13, 31, 32 et 54. Elles nous initient par un détail à la façon de procéder du maître : les plans lumineux sur le front des moines et les plis des robes, les reflets sur la panse des vases ont été obtenus dans le second état en brunissant le travail primitif d'aqua-tinte. Dans le n° 31, *Ruega por ella*, le visage de la caméristе qui coiffe une courtisane, près de laquelle une vieille duègne accroupie marmotte des patenôtres, a même été sensiblement retravaillé à la pointe et agréablement modifié en beau. PH. B.



« au public... *Nota.* L'œuvre est déjà terminé, et il ne reste plus qu'à « imprimer les planches. »

Ce nombre de soixante-douze scènes, eu égard à ce que Goya possédait dans ses cartons et mieux encore dans sa féconde imagination, fait pressentir que ses amis ou la censure (comme je l'ai vu faire à Rome pour les ouvrages de Pinelli) l'auront obligé à retrancher plusieurs dessins ou planches déjà préparés. Dans le courant de sa publication, on voit qu'il avait exécuté les huit autres planches; ce qui est certain, c'est qu'au commencement de 1803 le nombre était de quatre-vingts. Un curieux autographe (*officio*) que nous possédons, adressé par Goya au ministre don M.-C. Soler, en date du 9 octobre 1803, nous apprend que, soit pour se débarrasser de son éditeur, soit (ce qui est plus probable) pour se mettre à l'abri de la malveillance sourde des moines ou des persécutions de l'inquisition, l'artiste offrait au roi la propriété des planches des *Caprices*. Cette offre fut acceptée en termes flatteurs pour l'artiste; et, dans ses remerciements au ministre, nous trouvons la preuve de sa délicatesse. Il lui dit, en effet, qu'en remettant ses quatre-vingts cuivres gravés, désirant « ne point frauder le roi et mettre sa conscience à l'abri, il joindra « deux cent quarante exemplaires qui lui restaient contenant chacun les « quatre-vingts planches. Il remercie encore le ministre de la pension de « douze mille réaux accordée à son fils, en considération de la cession « de ses planches[1]. »

Une deuxième édition fut tirée à la chalcographie nationale de Madrid, de 1806 à 1807, sous les yeux, dit-on, du graveur Estève, auquel on doit un *Moïse frappant le rocher* d'après le grand tableau de Murillo; le ton de l'encre en est presque noir. Le papier est à peu près le même que celui du premier tirage, c'est-à-dire peu encollé.

La troisième édition a été faite il y a six ou sept ans; elle est très-reconnaissable au papier, qui est du vélin moderne, et à la fatigue des cuivres. On vend les exemplaires cartonnés avec le portrait de Goya en double sur la couverture.

Quant au sens, aux allusions qui s'attachent à la plupart de ces compositions, ils sont, à notre avis, plus faciles à saisir aujourd'hui. A part des scènes de mœurs légères et quelques sujets de pure fantaisie, on voit bien que Goya voulut stigmatiser les préjugés et les vices de la société, et n'épargna ni de hauts personnages ni de puissantes institutions, en con-

1. Don Manuel Godoy cite cette acquisition comme un des traits justificatifs de la protection accordée aux beaux-arts pendant son passage au pouvoir. « On dut à la chalcographie royale les quatre-vingts belles gravures des *Caprices* de D. Francisco Goya, dessinées par lui-même. » (*Mémoires du prince de la Paix,* t. III, p. 328. Paris, Ladvocat, 1836.) PH. B.

servant aux individus un certain incognito par des traits indécis. On y voit souvent des moines (de ceux qui n'étaient point de vrais religieux) et des alguazils.

Chacun, suivant son tempérament, doit chercher la portée philosophique de ces satires. Nous possédons, de la main même de Goya, une explication des épigraphes écrites au bas de ses quatre-vingts planches; elle a même été copiée par quelques curieux[1]. Mais Goya y reste muet sur les noms propres et les allusions trop vives. Nous ne pouvons transcrire ici cette note explicative, ni donner à l'aventure quelques explications malignes qu'il confiait à la discrétion de ses plus intimes amis. L'auteur de cette étude était trop jeune encore pour jouir de ces confidences, lorsque l'illustre Palafox le présenta et le recommanda au grand artiste qui, du reste, à cause de sa surdité, ne voulut jamais recevoir d'élève[2].

LA TAUROMACHIE.

La Tauromachie fut commencée dans les premières années du siècle, et resta longtemps comme enfouie dans la famille. On commença à en vendre quelques exemplaires chez un marchand allemand; mais bientôt on ne sut plus où la trouver, et on la cherchait inutilement, lorsque après la mort du fils de Goya elle reparut, et les amateurs purent satisfaire leurs désirs. En 1855, la chalcographie nationale acheta les planches et en fit tirer une seconde édition. Elle se vend cartonnée, avec le portrait de Goya qui est en tête des *Caprices*, imprimé sur la couverture, et ce titre nouveau: *Colection de las diferentes suertes y actitudes de toros y de arte de lidiar. Madrid*, 1855[3].

1. Le 30 janvier 1861, à la vente du cabinet de M. de C..., un volume in-12 manuscrit en écriture du temps, contenant ces explications, mais avec quelques lacunes, a été vendu 191 fr. avec un exemplaire des *Caprices*. A la vente de la collection d'estampes H. de L. S. (1856), les *Caprices*, reliés en maroquin, dorés sur tranches, atteignirent le prix de 161 fr. PH. B.

2. En 1824, fut imprimé chez Motte un cahier de dix lithographies ayant pour titre : *Caricatures espagnoles, par Goya, à Paris*. Ce sont de pauvres copies, parfois même assez maladroitement modifiées, des nos 10, 14, 15, 18, 24, 32, 40, 43, 52 et 55 du recueil des *Caprices*. Nous ignorons quel en est l'auteur.

Au reste, l'influence de Goya sur l'école romantique de 1825 est certaine. M. Eugène Delacroix convient qu'il fut vivement frappé, dans sa jeunesse, par l'originalité du maître espagnol, et dans ces derniers temps encore il le tenait en grande estime. M. Louis Boulanger ne dédaigna pas, en composant une immense lithographie d'un fantastique assez discutable, d'emprunter à Goya, presque sans variantes, trois groupes caractéristiques de démons, de larves et de sorciers. PH. B.

3. Collection His de La Salle. Un exemplaire cartonné fut vendu 306 fr. — A la vente

Cette suite de trente-trois planches, en largeur, est exécutée avec moins de soin et de finesse que celle des *Caprices*. Goya était comme emporté par la furie de ces scènes; en les gravant, il croyait encore y assister. Il est probable qu'il ne devait point se borner à cette suite. Nous avons déjà décrit les dessins qu'il avait préparés et que nous possédons. Il avait même gravé six planches un peu plus larges que celles de cette publication; les figures sont plus petites, et les groupes, plus nombreux, se détachent pour la plupart par des oppositions piquantes d'ombre et de lumière. Ces planches furent malheureusement effacées par l'artiste qui, n'ayant point en ce moment d'autre cuivre sous la main, improvisa dessus d'autres scènes.

LES MALHEURS DE L'INVASION DE 1808.

C'est là le troisième ouvrage de Goya : il fut exécuté de 1810 à 1820. Quoique ce soit un fruit de sa vieillesse et qu'il n'offre pas toujours dans l'exécution le même charme que les *Caprices*, il semble cependant que l'âme de Goya se soit rajeunie à la vue des terribles exécutions militaires. Ces scènes sont, pour la plupart, d'une grande énergie de conception, d'une incomparable fermeté de dessin, d'une vivacité de pointe surprenante. L'exemplaire que nous possédons est unique. Il se compose de quatre-vingts planches; mais il n'y en a réellement que soixante-huit consacrées aux *Malheurs de l'invasion*, car les quatorze autres rappellent les intentions philosophiques des *Caprices*. Goya y attaque certaines institutions avec violence. Trois sont même d'un scepticisme décevant. « Parmi ces « dessins qui s'expliquent aisément, a écrit M. Théophile Gautier, il y en a « un tout à fait terrible et mystérieux, et dont le sens, vaguement entrevu, « est plein de frissons et d'épouvantements. C'est un mort, à moitié enfoui « dans la terre, qui se soulève sur le coude, et, de sa main osseuse, écrit

Frédéric Villot (*Gazette des Beaux-Arts*, t. II, p. 309), un exemplaire broché, ou cartonné légèrement, de la *Tauromachie*, a atteint 225 fr. — A la vente Solar, un bel exemplaire, demi-reliure maroquin rouge, tranches dorées, 316 fr.

Il va sans dire que cette première édition est bien supérieure à la seconde, les planches gravées à l'aqua-tinte ne fournissant pas, sans perdre leur vigueur, de nombreux tirages. Voici quel en est le titre, imprimé sur le premier feuillet, en tête de l'explication des planches : *Treinta y tres estampas que representan diferentes suertes y actitudes del arte de lidiar los Toros, inventadas y grabadas al agua fuerte en Madrid por Don Francisco de Goya y Lucientes.* Les planches 19, 28 et 31 seules sont signées *Goya, 1815*, dans l'angle inférieur gauche. M. Carderera possède la suite avant les numéros, et nous avons de plus sous les yeux (cabinet de M. Émile Galichon) les planches 5, 6, 13, 16, 19 et 29, épreuves d'eau-forte pure, et des variantes des scènes 24, 25 et 30, dont il n'a été tiré probablement que quelques épreuves.

Ph. B.

« sans regarder, sur un papier posé à côté de lui, un mot qui vaut bien « les plus noirs du Dante : NADA ! (*Néant!*) Autour de sa tête, qui a gardé « juste assez de chair pour être plus horrible qu'un crâne dépouillé, tour- « billonnent, à peine visibles dans l'épaisseur de la nuit, de monstrueux « cauchemars illuminés çà et là de livides éclairs. Une main fatidique « soutient une balance dont les plateaux se renversent. Connaissez-vous « quelque chose de plus sinistre et de plus désolant? »

Les épigraphes de notre exemplaire, écrites au crayon noir de la main de Goya, ne furent jamais gravées; elles sont brèves, incisives, d'un accent d'amertume vraiment touchant. Et qu'y a-t-il besoin de légendes à ces scènes où la perfection du dessin, la vérité des poses, luttent avec l'émotion du drame? Les épigraphes, qu'eussent-elles ajouté à cette scène où des pillards volent à des cadavres amoncelés leurs derniers vêtements? La plupart de ces admirables pièces, dans lesquelles l'anatomie est rendue avec la plus rare élégance, sont gravées à l'eau-forte pure, sans mélange d'aqua-tinte. L'effet est donné par des travaux de pointe sèche très-nourris, et les lointains sont d'une exquise délicatesse. Certaines seraient dignes d'avoir été signées par Rembrandt.

LES PROVERBES OU REVES.

Les planches de cette dernière suite de Goya sont au nombre de dix-huit. Elles sont restées, ainsi que la plupart des autres objets du grand artiste, enfouies dans des caisses jusqu'à la mort de son fils Xavier. C'est vers l'année 1850 qu'elles parurent à Madrid, imprimées sur papier vélin moderne à grandes marges, gravées à l'aqua-tinte et à l'eau-forte. C'est le dernier coup de tonnerre du génie de Goya[1].

1. Grâce à la courtoise générosité de M. Valentin Carderera, nous avons sous les yeux quatre de ces étranges compositions où la poésie, la terreur, la grâce et la puissance luttent entre elles d'imprévu, et se résument par la plus audacieuse exécution. Le Cabinet des estampes ne les possédant point, nous les décrirons brièvement, en regrettant toutefois pour nos lecteurs que notre spirituel et érudit correspondant nous ait laissé substituer des suppositions hasardées à ses explications toujours appuyées sur la pratique des mœurs espagnoles et la connaissance du génie intime de Goya.

A la clarté de la lune, une bande de soldats tombent ou s'enfuient éperdus de terreur, les cheveux hérissés, à la vue d'un spectre énorme debout dans la campagne. Mais le plus courageux se soulève à demi, puis éclate de rire en reconnaissant sous un pli le visage gouailleur d'un camarade qui a tout simplement drapé un arbre d'un suaire blanc. C'est une variante du *Caprice* intitulé : *Ce que peut un tailleur!* — Un meurtrier traîne un cadavre de femme pour le précipiter à l'eau; mais des spectres édentés, aux yeux vides, aux cheveux ruisselants, se dressent sur son passage, et l'un d'eux, avec un rire féroce, fait claquer des castagnettes et danse le fandango. — Des hommes, coiffés de têtes d'oiseaux, se sont attaché aux bras d'immenses

PIÈCES D'APRÈS VELASQUEZ.

Nous avons dit déjà qu'à en juger par le nombre des dessins que nous possédons, Goya se proposait de reproduire toutes les toiles de Velasquez appartenant au roi. La suite des six portraits équestres fut gravée en 1778. Il en existe des épreuves avant la lettre[1]. Dans les portraits, tels que celui de l'infant d'Espagne Fernando, l'acide a quelquefois atteint trop vivement le cuivre; aussi sont-ils incomparablement plus délicieux dans les rarissimes épreuves d'essai avant l'aqua-tinte. Nous ne nous arrêterons ni sur ces portraits, ni sur les *Nains* du roi Philippe IV, ni sur *les Philosophes Ésope et Ménippe*, ces pièces étant généralement répandues; nous citerons seulement une pièce inédite de notre collection : un *Vieil hidalgo*, en manteau court, l'épée aux flancs, appuyé sur un long bâton, tenant son chapeau d'une main et de l'autre tendant un placet.

On a cru longtemps qu'il n'existait qu'un exemplaire de sa reproduction d'après le célèbre tableau de Velasquez, *las meninas*, dans lequel le grand peintre s'est représenté lui-même peignant le portrait de l'infante Marguerite entourée de dames d'honneur, de duègnes, de nains, et où les figures de Philippe IV et de sa femme Marie-Anne d'Autriche se réfléchissent au fond de la pièce, dans une glace. Mais M. Will Stirling, dans son intéressante *Vie de Velasquez*, nous apprend qu'il en existe un second exemplaire dans le Cabinet de Berlin, un troisième chez lord Cowley, et un quatrième chez M. Charles Morse, qui a réuni une riche collection d'estampes d'après Velasquez et Murillo. Nous-même, nous en possédons un avec le dessin original au crayon, que Cean Bermudez a mentionné dans son Dictionnaire[2]. Chacun crut longtemps posséder l'unique épreuve

ailes que font mouvoir des cordes qui répondent à leurs pieds, et voltigent dans l'espace avec ce vol inquiet et muet du papillon de nuit*. — Une branche d'arbre énorme surplombe sur un abîme. Une compagnie de Bohémiens s'y est posée : des hommes au visage amer, des vieilles au menton crochu, des jeunes filles aux yeux veloutés, sont assis, chuchotent et se pressent frileusement. Vous diriez ce vol d'hirondelles qui s'abattent sur le bord d'un toit et gazouillent alors que les premiers froids de l'automne leur conseillent le départ. PH. B.

1. Collection His de La Salle (1856). Le catalogue avait été rédigé avec beaucoup de soin par le possesseur. « *D. Balthazar Carlo, principe de España, 1778.* Épreuve d'essai avant toute lettre. Une épreuve d'essai d'*Ésope* est imprimée sur le verso; elle est avant l'inscription, et n'a d'autre lettre imprimée que le nom du personnage, en latin, gravé dans le haut du fond. — *Un Nain du roi Philippe IV feuilletant un livre, 1778.* Superbe épreuve avant toute lettre. » La première de ces pièces a atteint 45 fr., et la seconde 53 fr. PH. B.

2. Grâce à l'obligeance de M. Carpenter, nous avons encore vu dans les riches cartons du British Museum un exemplaire de *las Meninas*..., le sixième.

Le British Museum possède de Goya, outre les suites généralement répandues et quelques

* Il en existe des épreuves rarissimes à l'état d'eau-forte pure.

de cette introuvable estampe. On racontait que le cuivre avait été perdu dans un naufrage; mais nous savons pertinemment que Goya, pour donner plus d'effet à son ouvrage, le renforça de tons d'aqua-tinte, et que, de dépit d'avoir laissé mordre trop longtemps, il brisa son cuivre. Nous avons pu voir *l'unique* épreuve de ce dernier et lamentable essai : elle appartenait au général anglais M.***. Après sa mort, elle suivit en Angleterre la collection de tableaux qu'il avait formée sur le continent.

PIÈCES DÉTACHÉES.

Une *Scène populaire* commencera cette énumération des pièces détachées, plus nombreuses qu'on ne le pense généralement. Cette pièce ne mesure pas moins de 54 centimètres de largeur sur 37 de hauteur. Des hommes en costumes de paysans de la Manche, et deux femmes, rangés en demi-cercle, écoutent un aveugle qui chante en raclant une guitare; à gauche, un paysan conduit deux bœufs noirs; à droite, des femmes vendent des melons aux passants; au fond, un château. Nous pensons que cette estampe, qui est signée sur une pierre et sans aucune légende dans la marge, est l'une des plus anciennes pièces de Goya. Malgré la verve et le piquant des caractères, malgré le gracieux agencement des groupes, le dessin, quoique correct, n'est encore ni franc ni ferme, et la pointe a quelque chose de timide et de mou. Elle est devenue très-rare[1].

L'*Homme garrotté* est une pièce plus répandue. On ne peut rien voir de plus lugubre et de plus sinistre; le dessin de la tête et des mains est admirable; le raccourci des pieds et la construction des doigts sont vraiment surprenants[2].

Un *Paysage fantastique*. A droite, un grand rocher semble s'écrouler, les troncs de deux arbres s'entre-croisent, et plus loin, sur une hauteur, on voit une grande hôtellerie; une vaste plaine, baignée par une rivière, est fermée à l'horizon par de petites montagnes; tout le ciel, à gauche, est rempli par un gros nuage exprimé à l'aqua-tinte. Quelques petites figures posées au second plan font paraître les rochers énormes. (Larg. 21 centim. Haut. 15 cent.)

Un autre *Rocher colossal* surplombe vers la droite; à sa base tombe en cascade une rivière; à l'horizon, quelques arbres et les murailles d'une ville qui s'étend aussi derrière le roc. Tout est couvert d'aqua-tinte, excepté l'écume des eaux et la partie de la rivière près de tomber. (Mêmes dimensions.)

Un *Taureau échappé* a saisi dans ses cornes un aveugle qui marchait en pinçant de

magnifiques épreuves d'essai des *Portraits* avant l'aqua-tinte, une eau-forte que ne nous signale point M. Carderera. Elle représente, probablement d'après Velasquez, un *Homme âgé*, debout, un peu courbé, un chapeau rond à plume blanche sur la tête, les mains posées l'une sur une longue canne, l'autre sur la garde d'une épée; à terre, des armes, un mousquet. Cette pièce, imprimée en sanguine, a pour dimensions : haut., 250 mill.; larg., 140 mill. Ph. B.

1. Le Cabinet des estampes, au British Museum, en possède une épreuve, ainsi que de la première lithographie du maître, décrite plus loin. Ph. B.

2. Nous croyons devoir prévenir les amateurs qu'à l'aide d'un procédé que nous ignorons, mais dont les résultats sont extrêmement frappants et rappellent les transports lithographiques de Delannois, on a obtenu de cette pièce quelques épreuves en fac-simile. On ne peut guère les reconnaître qu'en observant que l'encre ne forme pas épaisseur sur les tailles, comme dans les épreuves originales. Ph. B.

la guitare; celui-ci, croyant que c'est quelqu'un qui l'a pris dans ses bras pour le sauver d'un mauvais pas, lui adresse à coups de chapeau ses remerciements.

Un *Homme en guenilles*, au visage ignoble et grotesque, est assis sur la double corde d'une balançoire; sur le fond, qui est très-obscur, on croit distinguer une vieille sorcière qui se balance aussi; l'eau-forte, en tombant au hasard, a dessiné quelques nuages. Le tout est mordu brutalement, quoique gravé d'une pointe très-fine. (Haut. 165 millim. Larg. 105 millim.)

Une *Vieille femme*, aux traits grimaçants, se balance au milieu de broussailles sur des cordes qui semblent attachées à un arbre dont on voit le tronc incliné vers la gauche, et sur lequel est assis un chat qui la contemple. Le fond est tout à fait clair.

Un *Prisonnier à longue barbe*, les fers aux pieds, est attaché à la muraille avec une chaîne, sous l'arcade d'un cachot obscur. Goya a écrit au crayon sur notre épreuve : « *S'il est criminel, il faut le juger, sans le faire souffrir davantage.* »

Un autre *Prisonnier, vu presque de face*, mais avançant vers la droite ses pieds chargés de fers, est éclairé par la lumière que tamise la grille de sa prison. Au bas : « *On peut s'assurer d'un criminel sans le tourmenter.* »

Un troisième *Prisonnier, les mains croisées*, attachées par une grosse chaîne qui va rejoindre son cou, paraît accablé par la souffrance. Au-dessous, Goya a mis : « *Cette mesure de sûreté est aussi barbare que le crime.* » Cette pièce, ainsi que les deux précédentes (Haut. 110 millim. Larg. 75 millim.), est exécutée avec des hachures propres et bien nourries; les parties nues sont d'un dessin irréprochable. Goya ne tira ces épreuves que pour Cean Bermudez.

Une *Maja* en mantille, à la tournure provoquante, se tient debout, les mains sur les hanches. Sa robe blanche se détache sur un fond obscur, dans lequel sont indiquées au trait des figures qui voltigent autour d'elle.

Une autre *Femme* presque pareille à la précédente, mais sans aucun fond; les travaux de la mantille et de la tête sont très-pittoresques.

Un *vieux Majo* ou *Torero*, debout, cachant un *trabuco* derrière le manteau étroit qui l'enveloppe, regarde avec une expression de colère contenue. Au second plan, on voit un bœuf. Il n'y a pas de fond, mais quelques égratignures font présumer que Goya voulait mettre un entourage analogue à celui de la *Maja*.

Les trois dernières planches que nous venons de décrire doivent avoir été gravées vers 1807 ou 1808, car les proportions des figures sont un peu lourdes et les hachures négligées, quoique très-pittoresques. Excepté les trois pièces des prisonniers, que nous trouvâmes dans la maison de Goya, on n'avait fait de ces estampes aucun tirage jusqu'en 1859, époque à laquelle M. Cumley les acheta à Madrid (sauf le troisième prisonnier). Il en fit un très-petit tirage sur papier fort, et nous en offrit gracieusement une suite.

Nous ne connaissons pas, ou nous ne nous souvenons pas d'avoir vu de Goya ni une *Mascarade* ni une grande *Scène d'inquisition*, que l'on a cependant signalées.

Nous avons encore vu quelques cuivres qui n'ont jamais tiré et qui se trouvent très-endommagés. Ce sont encore des scènes de majos ou des

sujets de genre, des *Rêves* ou des *Proverbes*. Elles datent de la dernière manière de Goya, car hommes et femmes sont courts et n'ont plus cette svelte souplesse des personnages des *Caprices*.

Nous terminerons cette nomenclature de l'œuvre de Goya par la description d'une pièce extraordinaire, un véritable tour de force autant par la fécondité de l'imagination que par l'audace du procédé. Goya commença par noircir sa planche avec de l'acide nitrique, puis, lorsqu'elle fut attaquée, il commença à faire sortir le dessin qu'il méditait en retirant les lumières, puis les demi-teintes, absolument comme un dessinateur qui lève avec de la mie de pain des clairs sur un papier frotté de crayon. Il obtint une composition presque digne de Michel-Ange!

Un homme entièrement nu, un incommensurable colosse, dont la tête barbue et puissante est du plus grand caractère. Il est vu presque de dos, assis sur le sommet d'une vaste colline dont la pente cache le bas de ses jambes. Le plateau sur lequel il repose donne l'idée d'une immense étendue par l'exiguïté des villes et des rivières qu'on y distingue. Les bras de ce mystérieux géant s'appuient sur ses genoux; il tourne en avant sa tête pour regarder le mince croissant de la lune sur le ciel obscur que baignent déjà les premiers effluves lumineux de l'aube. Seuls, le haut des épaules, le front et le nez, la crête des hanches, reçoivent des coups de lumière; tout le reste est dans l'ombre, et les saillies des muscles sont indiquées par des reflets.

Qu'est-ce que Goya a voulu représenter? Est-ce l'Humanité attendant l'aurore d'un nouveau jour?... Nous ne nous hasarderons pas à donner la clef de cette énigme, mais il est certain que presque toutes les dernières eaux-fortes de Goya étaient tracées dans des intentions dominantes très-analogues à celles de cette étrange gravure.

C'est en 1859 que, pour la première fois, le petit-fils de Goya nous en montra l'unique épreuve, qui mesure 29 centimètres de hauteur sur 21 centimètres de largeur.

LITHOGRAPHIES.

Goya ne pouvait se montrer indifférent à une découverte qui lui offrait une merveilleuse facilité de répandre dans le monde ses conceptions. Malheureusement, la lithographie ne se popularisa que pendant sa vieillesse, et ce qu'il exécuta par ce procédé ne ressemble en rien à ses eaux-fortes.

La première lithographie de Goya est datée: *Madrid, febrero 1819*. Elle est exécutée au pinceau mouillé d'encre, et représente une *Vieille femme qui file*, assise sur un banc.

La seconde, signée, ainsi que la précédente, par une main étrangère, est datée *Madrid, Marzo, 1819*. *Deux cavaliers*, vêtus à la mode du règne de Philippe IV, se battent en duel; les poses et les mouvements sont très-justes.

Cinq Chiens abattant un Taureau, qui baisse la tête pour en enfiler un avec ses cornes; un chien est déjà lancé en l'air; deux toreros regardent ce combat. Lithographie finement crayonnée, sans date ni signature. (Larg. 27 centim. Haut. 17 centim.)

Un groupe d'hommes et de femmes applaudit une *Maja dansant le vito*, danse andalouse pleine d'abandon; d'autres jouent de la guitare et du tambour basque. Lithographie grassement exécutée sans fond, signée dans le terrain: *Goya*. (Haut. 17 centim.)

Un Duel. Un des combattants vient de traverser la poitrine de son adversaire; les deux témoins assistent à une certaine distance; au fond, quelques arbres. (Larg. 19 centim. Haut. 17 centim.)

Une *Jeune femme assise* semble faire la lecture à deux enfants, dont l'un appuie sa tête sur son bras; derrière ce groupe, on aperçoit dans l'ombre un autre personnage. L'effet est piquant; les ombres des plis semblent tracées au pinceau lithographique et adoucies par un léger travail de grattoir. (Larg. 13 centim. Haut. 12 centim.)

Scène de diablerie. Un homme nu, les bras liés derrière le dos, est entraîné en l'air par des démons; au fond grouille une légion de diables, de diablesses, de spectres, de chiens horribles. Cette figure est d'un dessin savant; les raccourcis en sont irréprochables. Le procédé est très-bizarre; les ombres ont été dessinées avec un gros pinceau, et les demi-teintes, ainsi que les chairs, obtenues par un frottis très-gras. L'unique épreuve de cette pièce porte: larg. 24 cent., haut. 12 cent. Nous possédons le dessin original, qui est un peu plus grand et traité à la sanguine.

La suite des grandes scènes de *Tauromachie* fut faite à Bordeaux en 1826. Goya était alors âgé de quatre-vingts ans. Au bas de la première (notre exemplaire, qui a appartenu à Cean Bermudez ou à son fils, est numéroté au crayon) on lit, en caractères lithographiques : « *El famoso Americano Mariano Ceballos*. » Il est monté sur un taureau, comme dans le n° 24 de la *Tauromachie* à l'eau-forte. Les deuxième et troisième sont signées dans le terrain, et le titre de la quatrième est : « *Dibersion de España*[1]. »

VALENTIN CARDERERA.

1. On nous signale un second état de cette pièce, la seule des quatre que le Cabinet des estampes de Paris ne possède point. Un accident ayant probablement atteint la partie droite, la pierre a été coupée immédiatement après les mots *lithographie de Gaulon;* elle ne porte plus que 37 centimètres de largeur. C'est le moment où, la grande course étant terminée, on lâche dans l'arène de jeunes taureaux que les gens du peuple fatiguent par leur agilité, aux éclats de rire de la foule. PH. BURTY.



LES

POTERIES DU MIDI DE LA FRANCE

ÉTUDE A PROPOS

D'UN LIVRE PUBLIÉ PAR M. J. C. DAVILLIER

I.



L vient de paraître un petit livre, annoncé depuis longtemps parmi les amateurs de céramique, sous le titre d'*Histoire des faïences et porcelaines de Moustiers, Marseille et autres fabriques méridionales.* Cette rubrique, grosse de promesses, fait courir impatiemment les yeux à travers les dix-huit chapitres de l'ouvrage; mais l'élan est bientôt ralenti par certaines formes de langage un peu trop dogmatiques, par des velléités de critique et de contradiction qui étonnent chez un jeune écrivain descendu depuis peu dans la lice archéologique.

Nous sommes tous, personne ne devrait l'oublier, les ouvriers d'une œuvre commune, nous apportons péniblement les pierres qui formeront sans doute un édifice. Pourtant, les premières assises sont à peine posées, et celui-là même qui placerait le couronnement devrait encore quelque respect aux hommes de courage qui ont creusé les fondations. Il est donc certains mots dont on doit s'abstenir dans la discussion

sérieuse des faits. Quel que soit le mérite d'une découverte restée en deçà du but, il n'y a pas de quoi s'énorgueillir, car la science d'aujourd'hui sera *l'erreur* de demain, et le nouveau venu a toujours mauvaise grâce à maltraiter les pionniers qui lui ont déblayé la route.

Ces réserves faites au nom de la dignité scientifique, nous entrons dans l'examen du livre de M. Davillier. Le titre, nous le répétons, semblait peut-être annoncer des vues d'ensemble; pourtant l'auteur nous introduit de prime saut dans la fabrique de Moustiers, lui accordant ainsi la prééminence sur les autres usines de la Provence et du Languedoc. Cela se concoit; d'après le rédacteur anonyme d'un mémoire auquel nous renverrons souvent[1], « la fabrication de la faïence a commencé, en Provence, à Moustiers. » M. Davillier, qui maltraite singulièrement le pauvre anonyme, ne le dément pas sur ce point. Les archives locales fournissent la preuve que, dès 1632, un *ouvrier en terre* du nom de Clérissy commençait la lignée des artisans destinés à illustrer les Basses-Alpes.

Cette série de documents authentiques recueillis à Moustiers, c'est la découverte, c'est le travail tout entier du jeune écrivain, et certes il faut lui savoir gré de ses laborieuses recherches. Ainsi quelques noms nouveaux, des dates certaines, aideront désormais à grouper avec probabilité des œuvres sans signatures ou à monogrammes inconnus.

Voici, pour les anciens potiers, la liste fournie par M. Davillier :

Clérissy, ouvrier en terre........................	vers 1632
Antoine Clérissy, *id*...........................	vers 1660
Jean Clérissy, *id*..............................	mort en 1689
Antoine Clérissy, 2e du nom, père de Pierre 2e....	vers 1704
Pierre Clérissy 1er, faïencier, né en 1652.........	mort en 1728
Pierre Clérissy 2e, seigneur de Trévans, né en 1704,	quitte en 1747
Pol Roux, maître faïencier.......................	vers 1727
Joseph Olery, *id*..............................	vers 1745

L'auteur dit avec raison, dans sa dédicace, que les documents authentiques parlent toujours plus juste que les raisonnements les plus ingénieux; on pourrait donc s'étonner de le voir chercher à établir l'identité du premier Antoine Clérissy de sa liste avec l'ouvrier en terre sigillée de Fontainebleau qui, enrichi par son entreprise, serait retourné dans son pays natal pour y jouir du repos; on s'étonne plus encore de l'essai

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. II, p. 149.

généalogique ayant pour but de faire descendre le second Pierre Clérissy de ce patriarche de la poterie. La chose n'est certainement pas impossible; le verrier céramiste d'Avon appartenait probablement à la même souche que les potiers de Moustiers, c'est un rapprochement dont nous n'avons pu nous-même nous défendre; mais aller plus loin nous semble bien ingénieux. Quant aux deux Pierre Clérissy, l'un fondateur de la fabrication des terres émaillées, l'autre ayant perfectionné le métier et l'art jusqu'au point de mériter l'anoblissement, leur position relative est nettement tablie, elle nous paraît définitivement acquise à l'histoire.

Ici se présente une question assez difficile : c'est l'attribution à chacun d'eux des travaux qui lui reviennent. Aidé par les archives de Moustiers, M. Davillier n'hésite pas; Gaspard Viry, peintre, figure comme témoin dans un mariage en 1698, il lui naît une fille le 2 septembre 1699; un autre peintre faïencier, Jean-Baptiste Viry, fait inscrire la naissance de son fils le 2 février 1706; l'auteur voit, dès lors, dans ces deux artistes les aides du premier Clérissy, et il en donne pour preuve un magnifique plat de sa collection portant cette légende : *G. Viry f. à Monstiers, chez Clérissy.* Or, cette pièce, ornée au pourtour de mascarons et de griffons ailés se jouant dans des arabesques, a pour sujet principal une chasse à l'ours, d'après Antoine Tempesta, et, bien qu'il reconnaisse de grandes différences de facture et de décoration dans les nombreuses faïences de décor analogue, M. Davillier les attribue toutes à Pierre Clérissy 1er. Nous ne dirons pas que ceci est une *erreur*, nous laisserons tout à l'heure l'écrivain lui-même décrire une pièce semblable faite à Marseille par un autre Clérissy, et nous tirerons de ce fait les conséquences qu'entraîne la logique.

Le contingent de cette première époque se compléterait par des vases imités de la porcelaine orientale, par d'autres procédant de l'école rouennaise, par des fontaines, des hanaps, etc.

Quant au second Pierre, seigneur de Trévans, ses plus importants travaux seraient en camaïeu bleu, dans le style de Bérain et de Boulle. Entraîné par le besoin de bien délimiter la part de chaque Clérissy, M. Davillier voudrait prouver que ce style est arrivé tardivement dans les Basses-Alpes. « Jean Bérain, dit-il, né en 1630, mourut en 1697; son fils, qui portait également le prénom de Jean, se livrait particulièrement au dessin des arabesques, et les gravures de ce genre qui sont datées peuvent se ranger entre les années 1700 et 1710. C'est donc vers cette époque qu'il faut chercher la naissance de ce genre d'ornementation, qui fut si généralement adopté au temps de la Régence.

« Cependant, comme Moustiers, situé presque au pied des contre-forts



FABRIQUE DE MOUSTIERS,

Ouvrage de Pierre Clérissy II. (Musée de Cluny.)

des Alpes, à l'autre extrémité de la France, se trouvait tout à fait en dehors du mouvement artistique de Paris, il est naturel de supposer que les compositions en vogue dans la capitale ne devaient pénétrer que relativement fort tard dans cette humble petite ville. »

Pourquoi tenter ainsi d'abaisser d'une part ce qu'on élève de l'autre? L'application aux faïences du goût ornemental de Bérain et de Boulle n'a pas été, en France, un fait général. Il faut avouer même que les lambrequins légers, les gaînes fluettes, convenaient moins, pour enrichir des pièces de dressoir, que les bordures grandioses et les ornements rayonnants des poteries de Rouen et les arabesques du Nord et de la Hollande, inspirés tous par la porcelaine orientale. L'emploi des lambrequins est donc l'invention, et, disons le mot, la gloire des faïenceries du Midi; la porcelaine de Saint-Cloud seule a quelque analogie avec les pièces de Moustiers, mais c'est de ce centre que le décor Bérain a pris son essor pour envahir la France et les contrées voisines. Son immense succès explique suffisamment sa longue durée, et il n'est nul besoin de le faire commencer fort tard, et au delà de 1723, pour le conduire jusqu'en 1756. M. Davillier lui-même le reconnaît, puisqu'il annonce avoir vu des lambrequins remplacer les rinceaux à mascarons autour des chasses de Tempesta, et qu'il cite certaines faïences où figure Apollon, ou bien le Soleil, allusion à la fameuse devise : *Nec pluribus impar*.

Or, voici la vérité : c'est sous Louis XIV que le genre à lambrequins a pris naissance dans le Midi, là s'unissant aux sujets compliqués de la décadence italienne [1], ailleurs environnant les personnages mythologiques empruntés des ballets de Versailles. Malheureusement, cet état de choses rend très-difficile, sinon impossible, une délimitation entre les œuvres des deux Pierre Clérissy, dont le premier mourait en 1728, alors que l'autre, âgé de vingt-quatre ans, devait être dans toute la maturité de son talent.

Une autre difficulté ressort de l'absence ou de la variété des monogrammes, dont aucun ne nous paraît expliqué par M. Davillier.

Mais, avant de discuter la valeur de ces marques, continuons l'inventaire des genres attribués à Moustiers. En décrivant une faïence très-blanche décorée en bleu céleste pur, l'auteur de l'histoire des poteries méridionales veut bien reconnaître l'exactitude du signalement que nous avions donné de cette espèce. Nous nous étions appuyé, pour rechercher sa date, sur une grande pièce aux armes de Colbert, qui est l'une des

1. Le Florentin Antoine Tempesta, né postérieurement à la belle époque de l'art et mort en 1630, reste pour nous un artiste de la décadence.

perles du Musée de Sèvres, estimant qu'elle pouvait remonter à la fin du XVIIe siècle. Ici, M. Davillier relève une erreur d'impression et fait remarquer, ce que chacun peut savoir en ouvrant une chronologie ou la première biographie venue, qu'il y a eu plusieurs Colbert ministres, le dernier mort en 1746.

Lorsqu'on parle d'un Colbert, sans autre désignation, il ne peut être question que du grand administrateur auquel nos manufactures ont dû un élan tout nouveau. Nous reconnaîtrons volontiers qu'il serait difficile d'admettre qu'on ait pu faire à Moustiers une pièce aussi parfaite que le plat de Sèvres, au moment où le premier Clérissy tâtonnait encore et cherchait la blancheur du vernis. D'accord avec notre savant ami M. Riocreux, qui a hésité longtemps à donner ces faïences à la France, à raison de leur forme générale, de leur épaisseur et de leur goût chinois pur, nous attendrons de nouvelles preuves pour savoir si des œuvres aussi anciennes et aussi différentes de celles de Clérissy sont sorties de Moustiers ou d'ailleurs. Dans tous les cas, il nous est impossible de les donner au faïencier Pol Roux et de leur attribuer la date de 1727.

Les derniers fabricants de Moustiers sont, pour M. Davillier, un certain Pierre Fournier dont le nom est écrit en toutes lettres sur une jolie gourde datée de 1775, puis les treize potiers signalés dans la notice de M. le docteur Bondil, ou dans des lettres de M. l'abbé Féraud, et de M. Fouque, de Toulouse; voici leurs noms :

Achard.
Barbaroux.
Berbignier et Féraud.
Bondil, père et fils.
Combon et Antelmy.
Ferrat frères.
Fouque, père et fils.
Guichard.
Laugier et Chaix.
Mille.
Pelloquin et Berge.
Thion.
Yccard et Féraud.

Si la plupart de ces fabricants exerçaient encore en 1789, il en est qui devaient travailler depuis longtemps; ainsi M. Mortreuil, le premier historien des usines marseillaises, possède une cruche à grotesques, aux

armes de la ville de Moustiers, et qui porte : ANTOINE GUICHARD DE MOUSTIERS, 1763, LE 10 DÉCEMBRE.

Nous relevons aussi le nom : TION A MOUSTIERS (et non pas Thion), sur une soupière à Chinois, imitation de Strasbourg, genre que M. Davillier, nous allons le voir, attribue particulièrement à Varages.

Ces divers renseignements rapprochés des sigles qu'on trouve sur les pièces méridionales ne mènent à aucune déduction utile, M. Davillier l'avoue en se demandant même si la plupart des monogrammes ne seraient pas la signature des peintres plutôt que des marques de fabrique.

Nous avons exprimé ailleurs nos convictions sur les habitudes régionales des ateliers céramiques [1]; nous ne pensons pas qu'un artiste mettrait l'initiale de son nom là où le faïencier, son patron, n'aurait pas une indication qui lui fût propre. Dans le Midi, contrairement à ce qui se passe ailleurs, la vraie marque de fabrique se pose plutôt sous le marly des assiettes et des plats qu'en tout autre lieu plus visible; souvent même, comme nous le dirons à propos de la veuve Perrin de Marseille, le petit monogramme, perdu dans un coin, semble dominé par des sigles tracées en grand sous le milieu de la pièce. Il nous semble dès lors raisonnable d'attribuer à des fabriques les signes plusieurs fois répétés et qu'accompagnent des lettres variables, tels que :

M. C. A 1756, F. e. J. A.

Pourtant, les peintres ont signé certaines pièces capitales non marquées, et ils les ont signées en toutes lettres; c'est ainsi que nous avons vu les noms de HYACINTHUS ROSSETUS, CROS, SOLIVA, MIGUEL-VILAX, FO. GRANGEL, etc. La difficulté réelle serait de rattacher ces artistes aux usines qui les ont employés; mais, moins heureux que M. Davillier ne l'a été pour Gaspard Viry, nous ne trouvons aucune indication utile dans ce sens. Ainsi Rossetus qui travaillait encore en 1732, ce que prouvent les plaques datées de M. Miallet, a exécuté un surtout complet dont les formes élégantes, le goût sévère et le dessin châtié et ferme, sembleraient annoncer la fin du XVIIe ou les premières années du XVIIIe siècle [2]. Grangel n'employait déjà plus le camaïeu bleu; les pièces signées de lui sont un mélange de fantaisies grotesques et de guirlandes de fleurs poly-

1. *Histoire de la Porcelaine.*
2. Ce surtout appartient à M. Paul Gasnault.

chromes, et sa plaque représentant l'Hiver, qui figure dans la collection de M. Édouard Pascal, est d'un style affaibli indiquant une époque assez basse; les autres plaques de la même garniture où se voient, avec l'Été de Miguel Vilax, des sujets mythologiques de Soliva et de Cros, prouvent que ces artistes travaillaient à la même époque dans un même atelier. Quel est-il? Voilà ce qu'il est difficile de prouver. Pourtant, l'anonyme de Marseille, sans éclairer la question, fournit une indication curieuse; il écrit : « Le comte d'Aranda, alors ministre, chargea ses agents à Marseille de faire tous leurs efforts pour engager les plus habiles ouvriers de Marseille et de Moustiers... Plusieurs de nos artistes se laissèrent gagner. Ils firent construire à Denia une nouvelle manufacture, des fourneaux, des moulins et généralement tout ce qui leur était nécessaire; mais après qu'ils eurent déployé toute leur science... on les congédia.

« L'un deux avait l'esprit observateur; il avait vu sur les poteries espagnoles de Denia des couleurs qui avaient attiré son attention... Olery, c'est le nom de l'artiste, retourna dans sa patrie avec les connaissances qu'il avait acquises... il alla s'établir à Moustiers où Clérissy... faisait les plus belles faïences, etc. »

Ce voyage d'Olery en Espagne est réel à nos yeux; nous le voyons écrit sur des pièces rapportées par M. Davillier, pièces faites avec les matériaux espagnols, décorées avec le rouge cuivreux de Valence, mais dessinées par une main provençale; nous en trouvons une nouvelle preuve dans la présence à Moustiers d'artistes ramenés sans doute par Olery, et dont les noms, *Miguel Vilax*, *Soliva*, sont évidemment espagnols[1]. Faudrait-il en conclure que les pièces signées par ces artistes sont sorties des ateliers d'Olery? Nous ne le pensons pas plus que nous ne croyons que la marque soit celle de ce fabricant. Les raisons exposées dans notre premier mémoire se sont fortifiées depuis lors par la vue d'un nombre infini de spécimens de toutes les époques signés de ce chiffre. Ainsi, outre la difficulté d'admettre qu'un homme indique la première lettre de son nom par une minuscule et la seconde par une capitale, il y a impossibilité de faire coïncider les genres signés Lo avec la date des travaux d'Olery. La première marque, et probablement la plus ancienne, se voit sur une cuvette à décor bleu, vieux style de Rouen; elle est accompagnée de la lettre A. Beaucoup de plateaux à

1. Nous avons relevé la signature de Soliva sur une plaque représentant l'Hiver et portant le nom de Piezas, bourg situé dans la province d'Almeria, en Espagne.

cariatides et lambrequins en bleu portent S. Lo, Lo G, Lo P, etc. ([a]), une belle vasque, de même genre, est signée ([b])[1]. Viennent ensuite, avec des variétés sans nombre, des pièces à lambrequins bleus mêlés d'autres couleurs, les camaïeux orange, vert pâle, puis les services où apparaissent les guirlandes, les fleurs, les sujets mythologiques plus ou moins polychromes et même mélangés d'or. Enfin, se montrent les grotesques qui, d'abord empreints d'un certain style, finissent par offrir les déformations les plus fâcheuses et la trace d'une fabrication avilie.

M. Davillier ne trouve nulle trace du nom de Joseph Olery dans les archives de Moustiers avant 1745; ceci ferait supposer que cet artiste, évidemment français, n'appartient pas à la ville dans laquelle il s'est établi au retour d'Espagne, et qu'il pourrait bien être Marseillais, comme le laisse entrevoir la notice conservée dans les papiers de Calvet; d'un autre côté, c'est en 1747 que Pierre Clérissy, seigneur de Trévans, fut *pourvu d'un office de secrétairerie du roi en chancellerie près le parlement de Provence et renonça aux travaux céramiques*[2]. Il était donc riche alors; il avait vaincu depuis longtemps son adversaire dans la lutte industrielle dont parle l'anonyme de Marseille, et l'on ne saurait dès lors trouver des pièces d'Olery parmi les faïences postérieures à 1746, ni lui attribuer le bassin à barbe extrêmement soigné, sinon pur de dessin, qui célèbre la victoire remportée à Fontenoy en 1745; il n'est pas probable d'ailleurs qu'Olery, s'il eût été habitué à signer Lo[3], eût changé son chiffre dans cette seule occasion pour y substituer le signe contracté ([c]).

(a) (b) (c)

La lettre adressée par M. Fouque, de Toulouse, à M. Riocreux, signale un fait qui complique encore la difficulté d'attribution des faïences de Moustiers; l'aïeul de ce céramiste, habile décorateur lui-même, avait été associé par Pierre Clérissy II à la direction de sa fabrique, et il en devint unique propriétaire après 1747. Or, parmi les poteries au monogramme Lo, il en est beaucoup qui portent la lettre F, et on retrouve ensuite cette initiale seule ou suivie d'un *e* sur des pièces à grotesques ou à fleurs,

1. Collection de M. Édouard Pascal.
2. *Histoire des faïences et porcelaines*, etc., p. 25.
3. L'une des pièces signées ainsi est de 1763.

c'est-à-dire de la dernière époque. M. Davillier a pensé lui-même qu'un *f* cursif (a) pourrait bien être la signature de Fouque[1], et nous trouvons, dans la collection de M. Édouard Pascal, une précieuse petite pièce qui doit certainement être de cet artiste et fournir une date précise pour le décor de Moustiers. C'est une soucoupe en forme de coquille côtelée et portant vers son centre une élégante galerie trembleuse à jour. Comme sur la grande coquille ayant appartenu à M. Delange, et que nous décrivions dans notre premier mémoire[2], chaque côte porte une arabesque terminée à sa base par un buste de bon style. Tous les ornements, d'un dessin ferme et pur tracé en bleu intense, sont relevés de quelques touches de jaune et interrompus de distance en distance par des petits médaillons striés en rouge foncé opaque; un peu d'or, dispersé sur les points principaux et mis en filet sinueux au bord du pourtour, achève la parure de cette petite merveille dont la signature est celle-ci : F. e. (b) Nous chercherions



(a) (b)

l'époque de sa fabrication entre 1747 et 1750. La similitude de cet F et de celui ajouté à l'Lo nous paraît incontestable, et ceci est une nouvelle objection à la possibilité de voir le chiffre d'Olery dans les signes Lo. M. Davillier retrouve ces signes sur des boucliers, des drapeaux, avec les inscriptions : *Vive la paix! Vive la guerre!* Ces mots, dit-il, équivalent à une date, car ils font allusion à la perte de la bataille de Plaisance en 1746 et à l'invasion de Moustiers par les Austro-Sardes. Nous regrettons de devoir écarter cette nouvelle preuve; mais la gourgouline de M. Mortreuil, signée sur la face : *Antoine Guichard de Moustiers*, 1763, *le* 10 *décembre*, porte de l'autre côté un drapeau vert, fleurdelisé sur la hampe, et inscrit des mots : *Vive la paix*, 1764. Nous voilà loin d'Olery et de l'*année des pandours*.

II.

Nous abandonnerons ici l'*ordre* suivi par M. Davillier pour rétablir l'importance réelle des faits en parlant des usines de Marseille. C'est

1. Cet *f*, qui finit par ressembler à une croix, se retrouve avec beaucoup d'autres monogrammes, et notamment avec le chiffre A P.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, t. II, p. 155.

rendre hommage en même temps à la vérité et à la sagacité du jeune écrivain auquel nous devons la première date et le premier nom relatifs à la fabrication phocéenne.

Antoine Clérissy possédait, en 1797, une manufacture de faïence à Saint-Jean-du-Désert, *quartier* ou faubourg isolé à peu de distance de Marseille; voici le signalement curieux que M. Davillier donne des ouvrages de ce potier. L'émail de ses faïences est *ordinairement bleuâtre*, décoré en camaïeu bleu; les contours du dessin sont tracés en violet de manganèse; les ornements sont presque toujours empruntés aux porcelaines de la Chine et du Japon; le plat signé a pour sujet principal une chasse d'après Tempesta. L'aspect général est celui des produits nivernais; souvent les lettres C ou AC, répétées cursivement sous le marly des plats ou des assiettes, permettent d'attribuer avec certitude ces pièces à leur véritable auteur, et de les distinguer de celles du même genre faites à Nevers, Moustiers, etc.[1].

M. Davillier trouve des Clerici à Marseille dès le xve siècle, et l'orthographe du nom, le prénom de l'un d'eux, Desiderius, pourraient faire penser que cette famille est d'origine italienne et qu'elle a, des bouches du Rhône, étendu ses diverses branches à Moustiers et ailleurs. Pourtant, l'auteur de cette curieuse découverte s'arrête tout à coup et semble presque douter de l'existence du faïencier Jean Delaresse, dont M. Mortreuil a signalé les travaux en 1709. Pour lui, la fabrication de la faïence aurait été abandonnée pendant une quarantaine d'années environ, à partir du commencement du xviiie siècle.

Nous refusons d'admettre un fait aussi contraire à tous les principes économiques; une fabrication destinée à satisfaire aux besoins locaux ne peut disparaître, même sous la pression d'une concurrence étrangère, à moins de manquer des éléments essentiels et, dans ce cas, elle ne saurait renaître. M. Davillier, s'appuyant sur un passage de M. Mortreuil, admet qu'en 1709 la fabrique d'A. Clérissy n'existait plus et n'était pas remplacée, puisque « cette même année deux barques venues de l'étranger, sans désignation spéciale de provenance, importaient à Marseille huit mille douzaines de pièces de faïence. » Ceci n'est pas une preuve, car cinquante et un ans plus tard, lorsque le nombre des établissements était considérable, le même fait se reproduisait et soulevait des réclamations. « L'importation que les Génois font de leurs faïences en Languedoc et en Provence, d'où elles se répandent dans le reste du royaume, est véritablement ruineuse pour les faïenceries de ces deux provinces et pour celles

1. Ici M. Davillier est dans le vrai, le lourd Tempesta a été copié partout.

de Marseille, » disaient les échevins et députés du commerce de cette ville [1]. Seulement, pour trouver les poteries de la vieille cité phocéenne antérieures à la période des fines peintures et de l'imitation des porcelaines, il faut les chercher dans les ouvrages similaires à ceux de Moustiers : c'est ce que M. Davillier n'a pas voulu faire.

Pourtant le façonnage des pièces, certaines libertés dans l'agencement des lambrequins, l'introduction de bouquets empruntés à la porcelaine orientale, peuvent faire reconnaître les pièces marseillaises; il est même un genre de fabrication tout spécial à cette ville : c'est celui des ouvrages à reliefs entièrement polychromes qui forme passage entre les camaïeux d'A. Clérissy et les blancs décorés en couleurs à l'imitation de Moustiers.

Pourquoi, d'ailleurs, chercherions nous à établir ce que tout le monde sait et comprend; Marseille a eu des faïenceries pendant tout le XVIII[e] siècle; la difficulté c'est d'en distinguer les produits; pour éviter une discussion ardue M. Davillier nie, cela est plus facile.

Mais, la prospérité industrielle, les relations lointaines du commerce ne s'improvisent pas; dans son *Dictionnaire géographique des Gaules* [2], publié en 1766, l'abbé d'Expilly nous apprend que Marseille exportait annuellement, pour les îles françaises de l'Amérique seulement, 105,000 livres de faïences. Bien avant cette époque et probablement antérieurement à 1759, le sieur Celles, négociant à Marseille, apporte de cette ville à Paris une quantité considérable de poteries dans le dessein de les y vendre. La communauté des faïenciers s'oppose à cette entreprise qu'elle considère comme un empiétement sur ses droits exclusifs. Le sieur Celles se fait alors recevoir mercier; nouvelle opposition à ce qu'il vendît *au détail*, attendu, disent les faïenciers, que les merciers transformeraient leur commerce de gros en détail, et que les manufacturiers de Rouen, de Nevers, de Sceaux, de Chantilly, etc., ne manqueraient pas de passer dans le corps de la mercerie pour débiter, tant en gros qu'en détail, les produits de leurs usines. Le sieur Celles invoqua alors l'appui du Conseil du roi, et fit un mémoire que l'on communiqua aux faïenciers le 28 juin 1760. Malgré les efforts de ceux-ci, il intervint, le 8 août de la même année, une décision qui autorisait le sieur Celles à vendre ses marchandises à Paris [3].

M. Davillier ne remarque même pas une chose capitale; c'est qu'en prenant pour date de la naissance des usines commerciales de Marseille l'année 1749, et en considérant Honoré Savy comme leur fondateur, il

1. Davillier, p. 100.
2. T. II, p. 593.
3. Archives nationales.

faudrait encore chercher les ouvrages de ce potier parmi les imitations de Moustiers, car les pièces ayant l'aspect des porcelaines sont d'une date très-postérieure [1].

Sans rapporter ici ce qui a été inséré dans notre premier travail, c'est-à-dire l'extrait du *Journal des fêtes données à Marseille à l'occasion de l'arrivée de Monsieur, frère du roi, en* 1777, nous entrerons immédiatement dans la description des espèces qu'on peut attribuer aux divers fabricants établis à cette époque, et nous nous aiderons pour cela du lumineux travail de M. Mortreuil et des pièces signées existant aujourd'hui dans les collections.

HONORÉ SAVY.

Nous plaçons volontiers cet industriel en tête de ses confrères, puisqu'en 1779 le comte de Provence croyait devoir récompenser ses mérite par un privilége particulier [2].

Quels sont les premiers travaux de Savy? Nous les chercherions volontiers dans les vaisselles distinguées, à l'émail blanc et vitreux que



décorent des guirlandes de fleurs polychromes et dont le centre porte un bouquet sino-français.

1. C'est en 1753 que l'usine de Vincennes est devenue établissement royal; trois ans plus tard, la fabrique était transportée à Sèvres et faisait le genre dont l'imitation a eu lieu partout. Ce genre n'a guère dû commencer à Marseille avant 1760.

2. La fabrique était mise sous la protection de Monsieur et décorée de ses armes.

Lorsqu'il demanda, en 1765, à fabriquer la porcelaine, il annonçait avoir trouvé la composition d'un vert particulier qu'on doit certainement reconnaître dans le service camaïeu, dont une assiette figure à Sèvres, et un moutardier, dans la collection de M. Édouard Pascal; la couleur, très-intense, est encore relevée de touches noires; une série de rinceaux disposés en arabesque forme le principal motif de l'ornementation, et des branches fleuries, légèrement mêlées aux méandres des rinceaux, achèvent cette gracieuse composition. Quant aux faïences imitant la porcelaine, elles sont assez nombreuses dans les collections et se reconnaissent à la fleur de lis qui les marque. Il est pourtant nécessaire de s'entendre au sujet de ce signe; la fleur de lis de Savy est rarement pleine; elle est le plus souvent tracée en rose ou en bleu avec une liberté ornementale (a); lorsqu'elle est pleine, on la trouve peinte en rose pâle ou en vert très-adouci. Une autre fleur de lis noire (b) marque des ouvrages que distinguent un rouge de fer très-vif et une peinture moins grasse que celle de Marseille. Le plus beau type de *faïence porcelaine* de Savy est une soupière du musée de Sèvres, ornée, ainsi que son plateau, de reliefs rocaille à rehauts discrètement rosés, munie de pieds où se retrouve le vert foncé de la fabrique; elle offre, dans les bouquets de fleurs qui la décorent, la preuve du talent et de l'expérience des artistes marseillais; composition heureuse des groupes, harmonie des teintes, imitation convenable de la nature, obtenue sans nuire à l'effet décoratif de l'ensemble, tout est réuni dans ce spécimen qui aurait, dit-on, appartenu à Louis XVI. Ce qui est certain, c'est que le plateau porte la fleur de lis rose dans un cartouche surmonté de la couronne royale.


(a)


(b)

Une jardinière appartenant à Mme Fleuriot peut être citée même après ce chef-d'œuvre.

Nous le répétons, de 1749 à 1784, époque à laquelle M. Davillier le trouve membre associé de l'Académie de peinture de Marseille, Savy a dû produire beaucoup; il y a donc une foule d'œuvres anonymes qui doivent lui être restituées, peut-être même dans les pièces courantes. Son établissement était situé hors la porte de Rome.

JOSEPH GASPARD ROBERT.

Cet autre fabricant habitait le même lieu, et il a droit à une mention toute spéciale, car si ses faïences se recommandent par leur facture hors ligne et leur excellent décor, il a en outre livré au commerce une porcelaine dont nous avons ailleurs apprécié le mérite [1]. On ne s'étonnera pas de voir un établissement monté pour ce genre de travail décorer avec goût et finesse la poterie émaillée et l'enrichir de toutes les grâces de l'art.

C'est encore à la riche collection formée par les soins de M. Riocreux que nous en demanderons la preuve; on y voit une grande soupière forme rocaille, dont le couvercle a pour bouton un groupe de poissons et coquillages merveilleusement modelés; la peinture est en simple camaïeu vert, rehaussé d'ombres brunâtres et de touches noires; avec ces ressources bornées le décorateur a produit des groupes de poissons, de gibier, des bouquets de fleurs d'une perfection rare et d'une touche grasse et libre à la fois; la signature, *Robert, à Marseille,* doit faire supposer que la main même du chef de l'établissement a créé ce remarquable ouvrage qui, d'après la tradition, aurait été rapporté par Monsieur, comte de Provence, en souvenir de son voyage. Cette pièce se rattache étroitement au genre polychrome, désigné par M. Mortreuil sous le nom de *service aux poissons;* des exemplaires de ces tableaux de nature morte, « où s'entrelacent des poissons aux écailles argentées, des mollusques aux valves reluisantes, » existent à Sèvres et dans les collections de MM. Édouard Pascal et Paul Gasnault.

Un autre décor à fleurs, très-voisin de celui de Savy, se retrouve dans les collections que nous venons de citer et chez M. le docteur Gayrard; les bouquets, largement peints en émaux frais et doux qu'on croirait parfondus dans l'émail, comme ceux des porcelaines tendres, se reconnaissent pourtant par leur composition spéciale; il s'en échappe toujours des branches légères qui *tracent* sur la porcelaine, à la manière des rejets des fraisiers et des potentilles. Ce qui rend la distinction difficile entre les œuvres de Robert et de Savy, peintes dans ce genre, c'est que les unes et les autres sont sans marques, qu'elles offrent les mêmes reliefs dans leurs appendices, et que ces reliefs sont rehaussés des mêmes tons rose pâle.

1. *Histoire de la porcelaine*, p. 558.

Il existe pourtant des faïences marquées de Robert, qui permettent de bien déterminer sa manière; une assiette de la collection de M. Mortreuil, décorée en même temps de fleurs et insectes, portait les signes :

R·S·

Des services à bouquets semés, entourés de fleurettes détachées, et qui semblent une imitation de la porcelaine dite des Indes, sont constamment marqués d'un R avec ou sans point [a]. La même marque se retrouve sous des services ornés d'oiseaux, posés sur des branches à feuillage brunâtre; une double ligne rose et bleue caractérise ce genre.

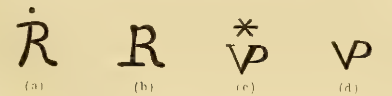
M. Davillier prétend qu'un signe certain pour reconnaître les faïences de Robert, c'est la présence de dorures d'un éclat et d'une finesse remarquables. Il serait dangereux de se fier à ce caractère, car la veuve Perrin a employé l'or avec tant de talent, qu'elle en a fait l'unique parure de certaines pièces, ainsi que M. Davillier le reconnaît lui-même.

On trouve quelquefois un R [b] sur des ouvrages inspirés peut-être par la poterie marseillaise, mais qui nous paraissent avoir tous les caractères d'une fabrication allemande.

Vᵉ PERRIN FILS ET ABELLARD.

Ces fabricants demeuraient aussi hors la porte de Rome, lieu véritablement privilégié, s'il était permis de supposer qu'il ait influé sur le talent de ceux qui l'ont habité.

On ne saurait dire quelle différence existe entre leurs produits et ceux de Savy et Robert; ils ont fait tout : arrivant ici à la perfection absolue, livrant là des pièces destinées à l'usage courant, mais élégantes encore. Heureusement pour les curieux, la veuve Perrin a souvent marqué, soit en creux dans la pâte, soit en couleur; son chiffre est composé des lettres V P conjuguées, et parfois surmontées d'une étoile [c]. Nous avons rencontré cette marque en violet sous une charmante pièce à fleurs de la collection de feu le docteur Danvers; le VP [d] simple nous apparaît sous



des pièces très-diverses; l'une, à rebord jaune doré, est ornée de bouquets polychromes chatironnés, dans le genre de Strasbourg : sous le milieu du

plat, le peintre a signé en vert pâle OR. D'autres spécimens sont à fleurs et insectes, imitant le style de Robert; ailleurs c'est le camaïeu vert vif de Savy; mais le chef-d'œuvre qui vient faire oublier tout cela existe chez M. le docteur Gayrard. C'est un pot à eau grand modèle porté dans sa cuvette oblongue; la légèreté de la faïence, l'élégance des formes feraient seules remarquer cette pièce, si l'admirable fond vert d'eau qui la recouvre ne captivait tout d'abord l'attention, en faisant croire qu'on a sous les yeux une porcelaine de Sèvres. Sur ce fond délicat, d'une égalité parfaite, circulent de légers rinceaux d'or entrelacés à des branches délicates garnies de fleurettes spirituellement touchées. L'anse, le bord des pièces, brillent d'un or plus nourri; enfin une monture de vermeil, rattachant le couvercle et l'anse de l'aiguière, prouve tout le prix qu'on attachait à cette merveille.

Après avoir vu ce morceau capital et quelques pièces blanches ornées d'or, évidemment de la même main, on se demande s'il n'y a pas injustice à parler en troisième ligne de la veuve Perrin et Abellard.

ANTOINE BONNEFOY.

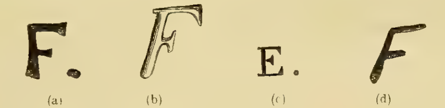
C'est près de la porte d'Aubagne qu'était située sa fabrique, sur laquelle M. Mortreuil donne d'excellents renseignements. « Quelques pièces portent pour marque spéciale la lettre B, ainsi tracée au pinceau en ocre jaune; d'autres ne se distinguent que par un numéro d'ordre tracé sur le revers du marly : toutes ont un caractère tellement arrêté et tant de ressemblance entre elles, qu'il est facile de reconnaître les autres poteries provenant de la même fabrication... Ce sont des plats ronds ou ovales, des assiettes et d'autres pièces de service remarquables par l'éclat, la blancheur, la pureté et la résistance de l'émail, la légèreté et la bonne façon du corps... Les couleurs employées sont l'ocre jaune, le violacé, le bleu sale et des tons verts qui ne proviennent pas des oxydes de cuivre; ils résultent d'un mélange de jaune et de bleu. » Ce détail prouve une identité complète avec certains procédés de Moustiers. Nous devons ajouter que dans beaucoup de cas le décor se compose de bouquets à grandes tiges rigides; ce qui leur donne une apparence de reproduction d'images d'histoire naturelle, où domineraient les borraginées et autres fleurs des champs. Les couleurs sont généralement très-parfondues dans l'émail.

Pourtant, si ce sont là les caractères généraux de la fabrication courante de Bonnefoy, il y a eu des pièces bien différentes. Mme Puissan

possède un sucrier à poudre à couvercle vissé, décoré en beau bleu dans le style de Rouen ; la pureté de l'émail et la légèreté de la pâte nous avaient d'abord indiqué, une origine méridionale, lorsqu'on nous fit voir au fond du récipient la lettre B qu'on ne peut attribuer qu'à Bonnefoy ou à Boyer, de la Joliette, et plus probablement au premier.

FAUCHIER-FESQUET ET C[ie].

Fauchier avait, hors la porte d'Aix, une fabrique de faïence et faïence émaillée ; M. Davillier lui attribue dès lors un élégant plateau à anses, ornées de fleurs et d'insectes finement peints en couleurs vives, et signé F ([a]). Nous n'élèverons aucune objection contre cette indication, ajoutant toutefois que d'autres fabricants, Fesquet et C[ie], hors la porte de Paradis, pourraient aussi marquer F. Nous avons relevé cette initiale accompagnée d'un E sous un beau plat imité de Strasbourg. L'F ([b]) était en creux dans la pâte, ce qui paraît être dans les habitudes marseillaises, soit pour signer, soit pour indiquer les chiffres de service ; l'E ([c]) tracé en manganèse semblait une initiale de décorateur. En effet, le seul fabricant dont le nom commence ainsi, Michel Eidoux, près Notre-Dame-du-Mont, n'a fait que de la faïence commune et du jaune de Naples. Mais nous trouvons (coll. Édouard Pascal) un autre F cursif ([d])



(a) (b) (c) (d)

sous un plat festonné en faïence épaisse et lourde, décoré d'un sujet grotesque et de guirlandes en camaïeu rouille. Cette imitation de Moustiers serait-elle sortie de l'usine de Fesquet dont personne jusqu'ici n'a essayé de trouver les produits ?

Il reste aussi à chercher ceux d'Agnel et Sauze, hors la porte de Rome, de Leroi aîné, hors la porte de Paradis, et de J.-Bapt. Viry, aux allées de Meilhan, qui tous ont fait la faïence émaillée.

Quant à Battelier, demeurant rue Boyer, faubourg Saint-Michel, il se distinguait par un autre genre de poterie de luxe, la terre de pipe. C'est de chez lui, sans nul doute, que sont sorties les pièces à fleurs peintes qu'on rencontre parfois, et notamment la théière possédée par M. Davillier.

ALBERT JACQUEMART.

(*La fin prochainement.*)

L'ŒUVRE DE MARC-ANTOINE

REPRODUIT PAR LA PHOTOGRAPHIE[1]



E meilleur usage qu'on puisse faire de la photographie, et le plus noble, est assurément de l'employer à la reproduction des éternels chefs-d'œuvre de l'art. En présence de la vie, nous le voyons tous les jours, l'appareil photographique ne donne bien souvent que des résultats sans vérité vraie, bien qu'ils aient toutes les apparences d'une parfaite exactitude. A voir tant de minutieux détails si bien rendus, ces mèches de cheveux si bien prises sur le fait du peigne ou de la brosse, ces poils de barbe, ces plis de la peau, ces rayures d'étoffes, ces cravates dont le tissu laisse compter ses fils, on croirait à une ressemblance criante et voisine de l'identité; et pourtant, quand on connaît bien le modèle qui a posé devant l'objectif, on est frappé des lourdes erreurs commises par cette machine prétendue infaillible, qui confond brutalement l'essentiel et l'accessoire, qui rapporte ce qu'on ne lui demande point, qui s'exprime mal ou ne dit rien sur ce qu'on désirerait le plus savoir, sur la ressemblance morale de l'homme, sur son caractère, sur les habitudes de sa pensée, sur son âme. Ce qui est intelligent et vivant ne peut être vu que par un être vivant et intelligent lui-même. L'œil de la photographie, si clairvoyant dans le monde de la matière, est aveugle quand il regarde l'esprit.

En revanche, la photographie est un procédé souverain toutes les fois

1. Paris, Goupil et Cie, 1863.

qu'il s'agit de nous transmettre une contre-épreuve de la nature morte et particulièrement des objets monochromes, car la juste interprétation des couleurs par l'objectif est un secret qu'on n'a pas encore trouvé. C'est ainsi que les monuments de l'architecture, les statues, les bas-reliefs, les dessins et les estampes revivent avec une vérité cette fois incomparable dans les épreuves positives que produit le cliché photographique. Pour peu que la lumière soit franche et le moment bien choisi, les ombres se massent, les clairs se prononcent nettement, et quoique l'instrument ne nous ait fait grâce d'aucun détail, quoiqu'il ait aperçu avec une fidélité inexorable les plus petites cassures de la pierre ou du marbre, les moindres déchirures ou altérations du papier, et ses taches d'eau et ses taches d'encre, il n'en résulte pas moins un effet d'ensemble qui triomphe de ces menus détails et de ces accessoires inutiles, dont le seul avantage est de rassurer complétement le spectateur sur l'exactitude irréprochable du principal. Il y a plus, la lumière, en traversant l'image retenue par la sensibilité du verre, lui prête je ne sais quel charme inattendu en y ajoutant des colorations qui ne se trouvaient pas dans l'original, ou qui du moins n'y étaient pas visibles. Tantôt l'épreuve est azurée d'un ton légèrement vineux qui en tempère la lumière et lui donne plus de douceur, plus d'accord ; tantôt c'est une teinte d'un jaune précieux qui est répandue sur toute l'image, comme si les rayons du soleil s'étaient dépouillés tout exprès de leur enveloppe d'or pour en revêtir l'épreuve qu'ils ont créée en traversant le négatif. Une sorte de nuage de la plus délicate transparence et d'une finesse de ton inappréciable voile et colore ainsi la copie photographique des choses réelles, et nous les montre baignées dans l'atmosphère qui les enveloppait au moment précis de l'opération. Il en résulte une affinité secrète, un surcroît d'harmonie entre l'objet représenté et le fond sur lequel il se détache.

Il y a dix ou douze ans que l'idée nous vint d'appliquer la photographie à l'imitation des estampes les plus belles et les plus rares de Rembrandt, et de publier un nouveau catalogue de son œuvre en l'accompagnant de l'exacte reproduction de ces pièces dont quelques-unes étaient introuvables ou presque uniques, et devenues la propriété incommutable des grandes collections nationales d'Amsterdam, de Paris, de Londres. Quoique bien réussies, les photographies de notre *Œuvre de Rembrandt* seraient sans doute dépassées aujourd'hui, non pas peut-être comme clichés, mais sous le rapport des tirages, grâce aux progrès qui se sont accomplis dans la manipulation des procédés et dans la confection des produits. Et de plus, c'est au moment où toutes les améliorations possibles étaient réalisées ou à peu près, que l'on a découvert par une

heureuse coïncidence le secret de rendre les épreuves inaltérables, en les tirant au charbon. On ne pouvait donc mieux choisir son temps pour tenter une publication photographique, et on ne pouvait non plus choisir un objet plus digne d'être proposé aux amis de l'art que les estampes de Marc-Antoine, la plupart d'après Raphaël.

Marc-Antoine est en son genre le plus grand des artistes, non-seulement à cause des chefs-d'œuvre qu'il a gravés, mais à raison de sa manière personnelle de comprendre l'art du graveur, et d'y faire entrer la plus haute qualité de la peinture, qui est le style. Sans doute les morceaux sublimes qu'il a eu à traduire avec son burin ont puissamment contribué à sa gloire, car ce n'est pas pour rien qu'on brode sur un canevas tracé par Michel-Ange ou par Raphaël, ou par l'antique. Mais si la dignité de l'original aide et porte le graveur, c'est à la condition qu'il saura se conformer aux pensées du maître et se pénétrer de son génie. Si les hautes eaux portent le nageur beaucoup mieux que les eaux basses, encore faut-il savoir bien nager. Depuis trois siècles environ que Raphaël et Michel-Ange sont morts, nous voyons combien peu de graveurs ont su s'élever à leur niveau ou même en approcher. Marc-Antoine, sorti de chez Francia pour venir travailler à Rome dans l'atelier de Raphaël et sous ses yeux, est le seul graveur qui ait été vraiment animé de son esprit. Sa manière mâle et sobre de couper le cuivre en le ménageant convient parfaitement à l'ampleur facile et noble des compositions du peintre, à ses figures dont le modelé est simple parce qu'il est vu en grand, dont la grâce paraît d'autant plus fière qu'elle se compose de grandes lignes, et dont les draperies sont d'autant plus belles qu'elles enveloppent largement la forme sans se compliquer de plis insignifiants, sans se rapetisser par de vains détails. Sous la surveillance du maître, sous l'empire de ses conseils, Marc-Antoine a conçu la gravure comme une traduction concise qui met en lumière l'essentiel, qui sait tout indiquer sans tout dire, qui, privée du langage des couleurs, insiste sur la divine beauté du contour, sur le choix des formes, sur l'élégance des mouvements, sur la perfection des extrémités, sur le caractère des têtes. En abrégeant ainsi, en réservant sur sa planche des blancs purs, le graveur fait sentir la largeur des plans principaux et il obtient sur une estampe petite une image grande. Nos lecteurs en peuvent juger par la gravure ci-jointe, qui n'est rien moins qu'un ouvrage de Marc-Antoine, oui, de Marc-Antoine lui-même. Supposons que ce dessin, qui est de Raphaël, soit confié à un graveur moderne, ou même à un graveur du temps de Louis XIV, comme Édelinck, vous le verrez couvrir sa planche de tailles savamment croisées, multiplier les demi-teintes, dessiner sur les draperies une moire



Gazette des Beaux Arts.

de losanges, empâter les chairs de points longs ou ronds, mais de plus en plus délicats, qui conduiront l'œil insensiblement de la fin de l'ombre au point saillant de la lumière. Il en résultera quelque chose de lourd qui arrondira le modelé, qui l'affaiblira et, à force de douceur le rendra mou. Un tel procédé, d'ailleurs, peut convenir pour graver une peinture très-finie, la *Vierge de Fontainebleau*, par exemple, ou un morceau de Léonard, et en reproduire l'aspect onctueux, mystérieux, *enveloppé;* mais pour répéter un dessin fier, un projet de composition où le maître se fait comprendre souvent à demi-mot et s'exprime avec une brève éloquence, rien n'est comparable à la manière de Marc-Antoine. Je parle de cette manière qu'il contracta dans sa maturité, lorsqu'il eut abandonné la sécheresse, la roideur et le mesquin qui caractérisent ses premières estampes gravées à Bologne, et lorsqu'il eut renoncé à contrefaire les gravures à la fois si originales et si profondément tudesques d'Albert Dürer. On peut dire, on peut croire, si l'on veut, que la gravure a fait des progrès depuis Marc-Antoine; mais il faut bien reconnaître que les maîtres du grand style ne seront jamais mieux rendus qu'ils ne l'ont été par lui et dans son système. Plus tard, les Bolswert, les Wosterman, les Pontius, inventeront des tailles plus variées, des travaux plus précieux, plus rares; ils feront suivre au burin des détours imprévus, de nouvelles et de plus libres allures; ils chercheront à exprimer et ils exprimeront en effet la touche entraînante d'un Rubens; ils feront revivre en quelque sorte ses colorations brillantes en démêlant dans chaque ton sa valeur, et ils iront jusqu'à indiquer par le caractère des hachures et la marche de l'instrument la diversité des substances, fermes ou tendres, polies ou rugueuses... mais toutes ces découvertes, excellentes pour traduire la peinture d'apparat, les effets pompeux du clair-obscur et les riches palettes, n'ajoutent rien, absolument rien, aux ressources du graveur qui veut interpréter un Michel-Ange, un Raphaël.

Il ne faut pas s'y tromper, au surplus; Marc-Antoine, sur la fin, a connu, ou du moins a pressenti les prétendus progrès qui allaient bientôt se réaliser. On le voit déjà mettre en œuvre avec discrétion, avec mesure, les procédés dont ses successeurs feront parade; ce qui sera chez Goltzius, par exemple, une ostentation quelquefois puérile, n'est encore chez le graveur bolonais qu'une mâle et sage élégance. Déjà dans l'expression des chairs il indique avec bonheur, par les évolutions du burin, le sens des muscles, la présence des os et des tendons; déjà ses tailles souples tournent avec la rondeur du bras ou font sentir, en devenant plus droites, les méplats de la main; déjà enfin sa pointe flexible pénètre dans les plis des draperies, en suit le mouvement, et se rompt avec les

cassures de l'étoffe; mais tout cela est conduit avec un parfait naturel, sans la moindre affectation, sans coquetterie aucune. Le graveur, content d'obéir au crayon du peintre, semble s'effacer lui-même, comme il sied à un traducteur intelligent. Il ne sacrifie point son art, mais il le subordonne.

Ceux de nos lecteurs qui connaîtraient peu Marc-Antoine, et l'on est excusable de ne pas le bien connaître en province et dans les pays lointains, pourront se faire une idée juste de son style d'après l'estampe ci-jointe, qui est une des plus belles de son œuvre et qui est gravée sur un dessin de Raphaël. Par un heureux hasard, le cuivre du graveur, ce même cuivre sur lequel a tant de fois passé sa main magistrale, est tombé en la possession de notre jeune ami, M. Émile Galichon, que son goût délicat et éclairé rendait bien digne de cette bonne fortune. L'estampe est célèbre dans le monde des artistes et des amateurs, sous le nom de *la Cassolette*.

Bartsch la décrit ainsi : « Deux caryatides aidant à supporter une « cassolette qui repose en partie sur une colonne tronquée. Celle à « gauche porte la main droite élevée sur la cassolette, et de l'autre « tient sa compagne par la main. L'autre caryatide, qui est à droite et « dont une jambe est découverte, soutient la cassolette de la main gauche « et donne l'autre main à sa compagne. Le dessus de la cassolette est « percé en forme de fleurs de lis, ce qui, joint avec les salamandres « dont la frise est ornée, fait juger que Raphaël a fait ce dessin pour « François Ier, roi de France. Marc-Antoine a gravé cette estampe dans « le temps de sa force. Sa tablette, sans le chiffre, est à la gauche d'en « bas. Le fond est couvert de traits horizontaux. »

Il existe deux copies de *la Cassolette :* l'une, très-bien gravée par un ancien artiste anonyme, mais en contre-partie (c'est-à-dire que la caryatide qui a la jambe découverte est placée à gauche); l'autre, fort bien gravée aussi par un anonyme, dans le sens de l'original, sans la tablette et sans aucune autre marque. Enfin un illustre élève de Marc-Antoine, Marc de Ravenne, a fait en sens inverse, non pas une copie, mais une répétition de *la Cassolette*, ce qui veut dire que sur le même dessin il a inventé une autre disposition de tailles, ou, suivant l'expression des iconographes, une autre conduite de hachures. Mais quel que soit le talent de Marc de Ravenne, il n'est pas à la hauteur de Marc-Antoine. S'il est égal ou même supérieur à son maître dans la pratique pure du burin, dans l'art de couper le cuivre, il lui est inférieur pour le choix des moyens, pour la discipline des travaux; il ne sait pas comme lui faire sentir, par la seule évolution des hachures, le relief et le fuyant des formes, agrandir les

plans en épargnant le travail, exprimer la plénitude de ces chairs compactes, fermes et polies qui, dans les dessins ou les peintures de Raphaël, réunissent la dignité de la statuaire aux morbidesses et au charme de la vie. Praticien plus adroit et plus souple que Marc-Antoine, Marc de Ravenne excelle à le copier, parce qu'en marchant dans la route que son maître lui a tracée il y marche d'un pas plus sûr. Aussi a-t-il fait des copies admirables et trompeuses des plus fameuses pièces de l'œuvre, telles que *le Jugement de Pâris* et le *Massacre des Innocents*.

Hélas! ces merveilleuses estampes, qui ont éternisé sur l'airain les inventions des plus grands génies, et dont les copies même sont si rares, nous les voyons monter aujourd'hui à des prix si énormes qu'il faudrait être plusieurs fois millionnaire pour posséder une belle suite des cinq ou six cents pièces de Marc-Antoine. Ce n'est guère que dans les collections nationales de Paris, de Londres, de Vienne, qu'un artiste ou un amateur peut se donner le plaisir de voir au complet cet œuvre incomparable, dont la seule vue élève l'âme et ennoblit la pensée. On se sent plus digne, en effet, on se croit plus grand lorsqu'on a passé quelques heures à contempler les estampes de Marc-Antoine. On a vécu ces heures-là en compagnie de Michel-Ange, de Raphaël; on est transporté avec eux dans ces régions de l'idéal qui ne sont pas celles de l'imaginaire, comme tant de gens affectent de le penser, mais qui sont au contraire le domaine de la vie à sa plus haute puissance, de la vie qui s'est purifiée de ses vulgarités et de ses souillures pour animer des corps plus sains, plus beaux et plus fiers. Quoi de plus vivant, à vrai dire, que cette figure qui passe portant haut son glaive, ou cette autre qui avec tendresse tient un enfant de chaque bras! Mais ces belles créatures, qui avaient un nom propre dans les rues de Rome, sont devenues sous le crayon de Raphaël *la Charité*, *la Justice;* elles ont continué de vivre, mais dans la dignité du symbole; elles se meuvent et palpitent encore avec une vérité frappante, qui n'est pas la petite vérité de l'accident, mais la grande vérité du type : le style.

Oui, c'est surtout en présence de ces estampes de Marc-Antoine, aux traits si expressifs et si résolus, qu'on admire le privilége accordé aux artistes supérieurs de transfigurer le réel par le seul magnétisme de leurs regards. Que de fois n'avons-nous pas dit en nous-même, en voyant les *Grimpeurs* de Michel-Ange : Voilà des miliciens de Florence qui se baignaient dans l'Arno, lorsqu'ils ont été surpris par le son de la trompette d'alarme; dès que Michel-Ange les a vus des yeux de son génie, il a fait de ces soldats déshabillés des héros nus, des dieux de l'Olympe. Quel prix ne doit-on pas attacher aux estampes de Marc-

Antoine, lorsqu'on songe qu'elles nous ont conservé tant de belles choses qui ont péri, comme le carton de la guerre de Pise, ou qui sont sujettes à périr, comme les fresques et les dessins de Raphaël et de Jules Romain, sans parler des fragments antiques, tels que les *Deux Faunes portant un enfant*, qui, sans Marc-Antoine, nous seraient peut-être inconnus!... Mais que dis-je? ces estampes elles-mêmes peuvent toutes périr un jour, jusqu'à la dernière! Heureusement qu'une invention, en cela merveilleuse, la photographie, nous met à l'abri de ce danger. En reproduisant avec une vérité absolue les gravures de Marc-Antoine dans leurs dimensions réelles, avec tous leurs travaux, sans en omettre un seul coup de burin, et toujours d'après de belles épreuves, la photographie nous enlève la crainte de voir disparaître cette collection de chefs-d'œuvre dont l'absence ferait dans l'art un immense vide. C'est pour cela que des éditeurs d'estampes bien connus en Europe, MM. Goupil et Cie, ont imaginé de publier en photographie l'*Œuvre de Marc-Antoine*. Image fidèle d'une gravure rare et quelquefois introuvable, chacune des photographies de cet œuvre que nous avons sous les yeux pourra tenir lieu aux amateurs de la pièce originale. Pour quelques francs, ils posséderont, non pas une copie ou une imitation, mais, pour ainsi parler, la chose même. N'est-ce pas la chose même, en effet, répétée dans un miroir et certifiée véritable par un rayon du soleil? Sauf la différence de valeur commerciale, qui est ici, en moyenne, de dix francs à mille francs, quelle autre différence peut-il y avoir pour la jouissance de l'esprit et pour le haut enseignement que renferme ce grand œuvre?

Cependant une chose nous frappe dans les premières livraisons publiées par M. Goupil: c'est qu'ayant été faites d'après les magnifiques épreuves de M. Clément, les photographies en sont moins belles que si le cliché avait été pris sur des épreuves ordinaires, et voici pourquoi. Les toutes premières épreuves, on le sait, ont un noir riche et profond, un velouté qui provient de ce que la planche n'a pas été encore entièrement ébarbée comme elle l'est après le tirage d'une vingtaine d'épreuves, par le seul fait de l'impression. Si l'on pose devant l'appareil une de ces épreuves qui ont toute la fraîcheur et toute la virginité de la planche, le cliché risque de devenir lourd et boueux, parce qu'il répète l'effet de manière noire qui se trouve dans l'épreuve; les tailles alors s'emmêlent, se confondent, et la photographie prend en certains endroits un aspect estompé qui ne rend plus exactement les intentions si nettes, si pures et si fermes du burin de Marc-Antoine. Il importe donc de choisir des épreuves bien essuyées et bien claires qui n'aient pas beaucoup de ton, et dont le travail soit très-lisible. Plus l'épreuve sera blonde, plus la photographie en

sera belle. Ce léger voile d'azur ou d'or que la lumière répand sur les épreuves photographiques leur donnera l'appoint de vigueur et de profondeur qui aura manqué au modèle, et l'on obtiendra ainsi, d'après une estampe pâle, un cliché plein de saveur, de couleur et d'harmonie.

Sous le bénéfice de cette observation qui est très-importante, nous ne pouvons qu'applaudir à la pensée de publier ainsi l'œuvre de Marc-Antoine, de le *décentraliser* à l'adresse de ces milliers d'amateurs qui, répandus sur toute la surface du globe, n'auraient jamais eu le bonheur de posséder ce trésor : les œuvres du plus grand des peintres traduites par le plus grand des graveurs.

CHARLES BLANC.



L'ART DE LA RELIURE

EN FRANCE[1]

XIII.



Le plus célèbre entre ces délicats était, à la fin du XVIe siècle, Jacques-Auguste de Thou, grand historien, ce qui ne nous importe guère ici, et ami de Grolier, dont il a fait l'éloge, ce qui nous importe bien davantage. Le père Jacob, dans son *Traité des plus belles bibliothèques*[2], a parlé du nombre considérable des livres que possédait le président : « Lesquels, dit-il, sont tous reliez en marroquin et veau dorez, qui est encore une autre somptuosité de ce Parnasse des Muses. » Ce détail est bon, mais insuffisant. La bibliothèque de De Thou méritait une mention bien plus étendue. Un amateur de ce temps-ci, qui a pu glaner un à un dans les ventes un grand nombre de livres de cette collection magnifique, M. Jérôme Pichon, a suppléé au laconisme du père Jacob.

Dans une lettre adressée à M. Paulin Paris[3], il nous a renseignés sur le somptueux état de ces livres, sur leurs différentes reliures, etc., avec autant de précision que le savant carme qui avait vu la bibliothèque encore complète aurait pu le faire, s'il eût voulu en prendre le soin. Nous savons maintenant, grâce à M. Pichon, combien de sortes de parures Auguste de

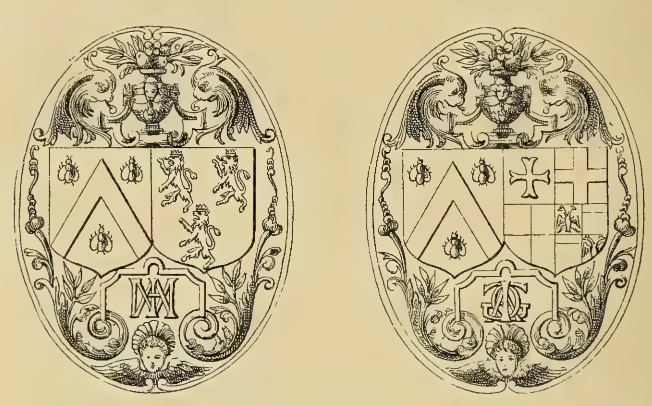
1. Voir la *Gazette* du 1er juillet 1862 et du 1er août 1863.
2. Page 567.
3. Voir t. IV des Manuscrits français de la Bibliothèque.

Thou avait adoptées pour ses livres : maroquin rouge, maroquin vert, maroquin citron — celui-ci surtout pour les livres traitant des sciences exactes; — veau fauve avec filets d'or, reliure d'une richesse modeste et solide que le président de Longueil[1] et du Fay, l'un vers le milieu, l'autre à la fin du XVII[e] siècle, donnèrent pour vêtement à la plupart de leurs livres; vélin blanc à la façon des Elzéviers, avec cette différence que de Thou non-seulement marquait de ses armes, mais aussi, ce qu'on ne faisait pas chez les imprimeurs de Leyde, historiait de filets d'or, malgré la difficulté de ce travail sur le vélin, et même dorait sur tranche ses livres ainsi vêtus, afin sans doute qu'auprès des autres, en riche toilette de maroquin, ils n'eussent pas trop l'air en déshabillé. M. Pichon nous apprend encore quelles espèces d'ornements de Thou semait sur ses livres, et comment il sut les varier suivant les différentes époques de sa vie.

Sur les volumes qui composaient sa bibliothèque de garçon, glanée en grande partie chez les libraires de Venise[2], et déjà très-considérable[3], on trouve, ornant le plat, entre deux branches de laurier, ses armes d'argent, timbrées d'une tête de chérubin avec son nom, *Jac. August. Thuanus* sous l'écusson; ou seulement cet écusson réduit, timbré de deux lis au naturel. Plus souvent encore les armoiries qui s'étalent sur les volumes de cette première bibliothèque sont d'*argent au chevron de sable, accompagné de trois taons du même, deux en chef et un en pointe,* avec banderole en dessous portant les trois noms, et au-dessus, pour cimier, une tête de chérubin ailée et nimbée : le tout entouré de deux branches d'olivier nouées. Après son mariage avec Marie de Barbançon-Cany, en 1587, les deux écussons, celui de l'époux que vous connaissez déjà et celui de l'épouse qui est de *gueules à trois lions couronnés d'argent,* figurent accolés sur le plat des volumes, tandis que les trois initiales J. A et M (Jacques, Auguste et Marie) se voient en monogramme au bas de l'écusson et sur le dos du volume, où jusqu'alors il n'avait mis que sa triple initiale personnelle A. D. T. (Auguste de Thou). Après son second mariage, en 1603, l'écusson assez compliqué[4] de la famille de la Chastre,

1. Le père Jacob, page 529.
2. *Mémoires de la vie d'Auguste de Thou,* 1714, in-12, page 46.
3. *Id.,* page 157.
4. Écartelée, au premier, *de gueules à la croix ancrée de vair,* qui est de la Chastre; au deuxième, *de gueules à la croix d'argent,* qui est de Savoie; au troisième, *écartelé d'or et d'azur,* qui est de Batarnay; au quatrième contre-écartelé : aux premier et quatrième, *de gueules à l'aigle éployé d'or;* aux deuxième et troisième, *de gueules au chef d'or,* qui est Lascaris.

à laquelle appartenait sa nouvelle femme, remplaça celui de Barbançon, et un G (Gasparde) se substitua à l'M.



ÉCUSSONS D'AUGUSTE DE THOU.

Auguste de Thou avait eu comme héritage un certain nombre de livres rassemblés par son père Christophe, et parmi lesquels s'en trouvaient plusieurs à la reliure de Grolier. L'illustre amateur, à qui Christophe de Thou avait, en des circonstances difficiles, sauvé l'honneur et la vie, s'était par ces riches présents acquitté de sa dette de reconnaissance. De Thou garda ces trésors et les transmit avec les siens à son fils qui, comme lui, s'appelait Jacques-Auguste, et qui fut comme lui président. Cette qualité ne lui suffit pas. Il y joignit le titre de baron de Meslay, dont les armes [1] figurent, surmontées d'une couronne non de baron mais de comte, sur les volumes fort nombreux et de bon choix dont il grossit la bibliothèque commencée par son aïeul et continuée par son père. Il aimait à faire voir cette belle collection où revivait le goût délicat de toute une dynastie d'amateurs. D'Ormesson, son collègue au parlement, fut entre autres admis à l'admirer, et l'excellence des livres le frappa plus encore que la richesse de leur habit. Au sortir de cette visite, faite le « jeudy 28 avril (1644), l'après-dînée, » il écrivit dans son *Journal* [2] : « Je fus

1. Elles sont blasonnées dans un excellent article de M. Alphonse Briquet. *Bulletin du Bibliophile,* janv. 1860, p. 900-901.

2. T. I, p. 173.

chez M. de Thou, qui me fit voir sa bibliothèque, belle et rare, plus dans la bonté des livres que dans la belle reliure. » Éloge bien remarquable et qui ne laisse rien à désirer pour la gloire des de Thou comme bibliophiles.

Si chez eux le livre était bien vêtu, c'est qu'il méritait de l'être, et un habit mal placé ne vous exposait pas, comme chez tant d'autres, à prendre un goujat pour un grand seigneur. La bibliothèque *Thuanienne* ne survécut pas longtemps, du moins dans sa famille, au second Jacques-Auguste. Il mourut le 26 septembre 1677, et trois ans après, son fils, abbé de Samer-aux-Bois et de Souillac, avait vendu l'admirable collection. Ce fut un grand scandale dans le pays des Muses, mais qui fut bientôt calmé par la belle conduite du président Charron, marquis de Ménars. Le jour marqué pour les enchères et la regrettable dispersion, il fit enlever en son nom, en la payant richement, la plus grande partie de ces beaux livres, laissant acheter le reste, notamment les manuscrits au nombre de plus de mille, par la Bibliothèque du roi, qui ne retrouva jamais plus magnifique aubaine. Les amateurs furent ainsi consolés. Santeuil se fit l'interprète de leur reconnaissance par un poëme latin d'environ deux cents vers, qu'on oublie trop dans ses œuvres [1]. En voici le titre : *Plainte sur la vente honteuse de la bibliothèque de M. de Thou, sauvée par les soins de M. de Ménars.*

Le président mourut en 1718, et la collection *Thuanienne*, qu'il avait enrichie d'un grand nombre de livres à ses propres armoiries, courut de nouveau le danger d'une dispersion. Le cardinal Armand Gaston de Rohan l'acheta, et elle fut encore une fois sauvée. Des mains du cardinal elle passa dans celles des Soubise, ses héritiers; en 1789, elle était non-seulement encore intacte, mais considérablement grossie par de nombreuses acquisitions. Malheureusement le prince de Soubise, qui l'avait souvent augmentée, était mort; les autres Rohan, appauvris par la banqueroute Guéménée, avaient besoin d'argent, et devaient, par nécessité, rabattre un peu d'un luxe que la révolution eût d'ailleurs supprimé bientôt, s'ils ne l'eussent supprimé d'eux-mêmes. La vente de la bibliothèque fut donc résolue et accomplie. C'est ainsi que sont entrés dans la circulation des ventes tant de volumes aux armes des de Thou, disputés, chaque fois qu'ils paraissent, par les amateurs de toute espèce : ceux qui aiment le livre pour lui-même et ceux qui le recherchent pour son habit.

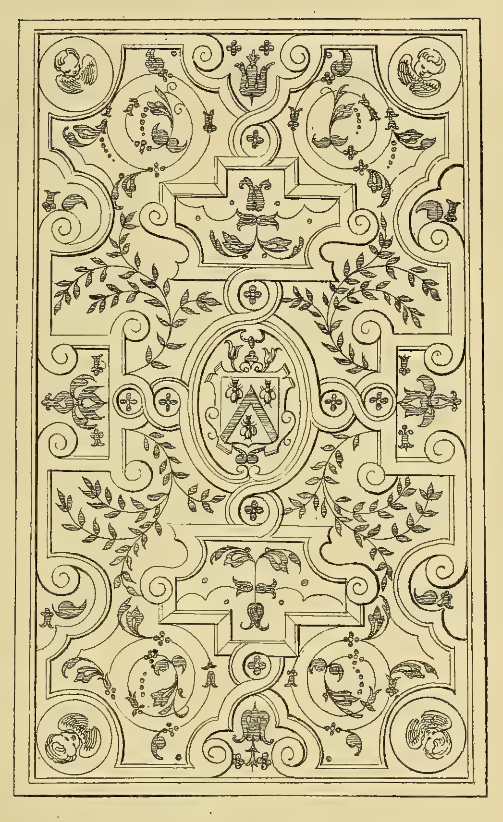
1. *J. B. Santolii Victorini omnium operum editio secunda,* 1698, in-8°, p. 156-160.

XIV.

Il nous resterait à savoir le nom des ouvriers qui exécutèrent pour de Thou ces reliures si belles et si variées. Mais ce qui échappe pour l'histoire de la bibliothèque de Grolier échappe aussi pour celle-ci, bien qu'en raison de l'époque plus rapprochée où elle fut rassemblée les renseignements dussent paraître moins difficiles à trouver. On ne connaît pas plus le nom du relieur qui, de 1573 à 1587, relia les premiers livres de De Thou, que le nom de celui dont il mit le talent en œuvre dans les derniers temps de sa vie, de 1605 à 1617, et qui lui fit ces magnifiques reliures en maroquin rouge, qui étaient les plus belles de sa bibliothèque, surtout si on les rapprochait des pauvres livres que, dédaigneux du vélin, il faisait alors couvrir en basane verte.

En ce temps-là, l'ouvrier, quel que fût son talent, était compté si peu de chose, qu'on ne prenait la peine de consigner son nom nulle part, même sur son livre de dépense. Il apportait son ouvrage, on le payait, on mettait en note la somme donnée, et tout était dit. Voici, par exemple, ce que nous avons lu sur le feuillet de garde du *Code du roi Henri III*, Paris, 1580, magnifique in-folio relié en veau fauve, doré sur tranche et portant sur le plat les armes de Méric de Vic, qui fut maître des requêtes d'Henri III, et garde des sceaux sous Louis XIII : « *Le premier jour de décembre* 1587, *quatre livres pour la reliure* (ce n'est certes pas cher). *Le surplus m'avait été donné en blanc par M. le Président Brisson, autheur.* » Du relieur, vous le voyez, pas un mot. C'est dommage, ici surtout, car de Vic, qui possédait une fort belle bibliothèque [1], était par alliance proche parent de Grolier, et l'un des amis de De Thou. Connaître le relieur de l'un, c'eût été connaître celui des autres, et cette mention nous eût certes été d'un plus grand profit que celle que fait l'Estoile dans son *Journal*, à propos des *dix sous* qu'il donna le 25 *Juing* (1607) à M. Habraham, pour la reliure grossière d'un petit recueil italien in-4°. A quoi tient cependant la célébrité ! Ce manœuvre est presque le seul relieur de ce temps-là dont le nom nous soit parvenu. Pour les plus habiles, ceux que de Thou, de Vic, etc., mettaient en travail, nous ne pouvons que faire des conjectures. On comprend la négligence des

1. Son fils, l'archevêque d'Auch, le conservait encore en 1644. Le père Jacob, *Traité des plus belles bibliothèques*, p. 575-576.



RELIURE EN MAROQUIN BLEU A RICHES COMPARTIMENTS D'OR

D'un exemplaire des *Precationes ex veteribus orthodoxis doctoribus*, etc. (Leipzig, 1575, pet. in-8°)

Ayant appartenu à J. A. de Thou.

amateurs à faire connaître les gens qui travaillaient pour eux, mais on conçoit moins la négligence de ceux-ci à se faire connaître eux-mêmes. N'y aurait-il pas eu là de leur part une précaution de prudence? Quand on sévissait contre un livre, le relieur aussi bien que le libraire était incriminé.

Il suffisait d'avoir mis la main au volume pour partager son crime, s'il était coupable, et en être puni. Plusieurs relieurs furent ainsi emprisonnés et pendus, dès le temps de François Ier [1]. Plus tard, jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, on ne fut pas moins sévère : en 1664, nous trouvons à la Bastille le relieur Le Mounier [2]; en 1694, on pend un pauvre diable, nommé Larcher, garçon relieur, pour avoir relié des libelles infâmes contre le roi [3]; en 1757, même faute et même punition [4]. On met au carcan des relieurs par les mains desquels sont passés quelques mauvais livres écrits contre la favorite. Pourquoi n'envoyait-on pas aux galères le tailleur qui avait habillé l'auteur? C'eût été tout aussi juste. La discrétion que le relieur mettait à se faire connaître s'explique ainsi. Comme il y avait danger à se nommer sur la reliure de quelques livres, il ne se nommait sur aucun, et cela fait que pas un nom, même celui des plus célèbres, ne nous est parvenu. Nous allons cependant tâcher d'en faire connaître quelques-uns : celui de De Thou, par exemple.

Sous Henri IV, de Thou fut maître de la librairie du roi, et il fit relier la plupart des volumes dont elle s'enrichit alors. Peut-être, dès cette époque, se servit-il pour l'ornement de ses livres du relieur qui, par privilége, était chargé de travailler pour le roi. Je le croirais d'autant plus que les volumes ayant appartenu à Henri IV, avec compartiment à la Grolier, comme le beau *Salluste* d'Alde, qui fut vendu chez M. Renouard, ou simplement aux armes avec un semis d'H couronnés sur le plat, comme on en voit bon nombre à la bibliothèque de la rue de Richelieu, sont tous d'une bonne main. Le garde des livres du roi aurait pu accepter pour son compte ce qu'il acceptait pour Sa Majesté ; sa bibliothèque n'en eût certes pas été déparée. Je pense donc fort, encore une fois, que c'est le parti qu'il prit dans les derniers temps, et la supériorité de reliure que je constatais tout à l'heure pour ses livres, à cette époque, est loin de me démentir. De Thou faisait donc sans nul doute travailler pour lui l'ouvrier qui travaillait pour le roi. Or, on sait son nom.

1. *Chronique du roi François Ier*, publiée par G. Guiffrey, p. 131.

2. *La Bastille dévoilée*, p. 37.

3. Extrait du *Journal manuscrit* d'Antoine Bonneau, cité par Brunet dans le *Manuel du libraire*, article SCARRON.

4. *Journal* de Barbier, t. VI, p. 577.

Il s'appelait Clovis Ève. Comme la plupart des membres de la corporation des imprimeurs et des libraires, que les édits confinaient dans les limites du quartier latin, et à laquelle il appartenait au double titre de libraire et de relieur, Clovis Ève tenait sa boutique au mont Saint-Hilaire, c'est-à-dire à deux pas de la Bibliothèque du roi, qui alors se trouvait dans une maison de la rue de la Harpe.

Je viens de dire qu'il était à la fois libraire et relieur, et l'on n'en sera pas surpris, après ce qu'on a pu lire plus haut. C'était alors, comme nous l'avons déjà vu sous Louis XII et sous François Ier, non une exception, mais une coutume et même une nécessité, le second métier n'étant encore considéré que comme un auxiliaire de l'autre, et ne constituant pas seul un droit à être de la corporation. « Quelques-uns même, lisons-nous dans le *Guide des corps marchands*, au chapitre des *relieurs-doreurs* de livres, quelques-uns tenaient une imprimerie. » C'étaient les privilégiés-jurés, dont il a été précédemment question [1], et qui avaient à Paris, pour toutes les parties de l'industrie des livres, le même droit que les Aldes à Venise [2].

Ceux qui, ne voulant pas s'astreindre aux exigences d'un métier double et moins encore d'un métier triple, s'isolaient dans l'unique industrie de la reliure, ne pouvaient espérer aucune protection, aucun privilége. Ils étaient les enfants perdus, les nomades du métier; mais, s'ils étaient habiles, ils pouvaient encore fort bien trouver à vivre. Ils se mettaient aux gages de quelque riche amateur, et faisaient alors partie de sa maison, comme ces relieurs domestiques qu'on suppose avoir été employés par Grolier. Comme aussi ce gentil garçon que Malherbe, sur la recommandation de Provence, son relieur, expédia de Paris à son ami Peiresc, qui, lui-même grand amateur de reliures bien faites [3], l'avait prié de lui embaucher un de ces ouvriers [4].

Clovis Ève est très-peu connu comme libraire [5]; sans doute parce

1. A Est. Roffet et Philippe Le Noir, que nous avons déjà nommés, nous pouvons joindre Guillaume Eustace, qui, sur les *Grandes Cronicques de France*, 1514, in-fol., vendues chez lui, s'intitule relieur juré de l'Université.

2. On sait comment Alde menait de front les métiers d'imprimeur, libraire et relieur, par le tarif qu'il a donné du prix de quelques-uns de ses classiques dans une lettre à la marquise d'Este, et dans une autre à la même *très-illustre et très-excellente dame*, sous la date du 23 mai 1505. *Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire*, t. IV, p. 180.

3. On reconnaît ses livres au monogramme, qui donne en grec les trois initiales de son nom répétées deux fois: ΦΦ. ΔΔ. ΠΠ.

4. Lettre de Malherbe à Peiresc, du 28 octobre 1609.

5. Nous ne connaissons guère, comme livre imprimé pour lui et vendu chez lui,

que les exigences de son titre de relieur du roi l'occupaient exclusivement et lui faisaient négliger le commerce. En 1605 il était encore en charge; mais cinq ans après, son fils Nicolas lui avait succédé. Celui-ci fut remplacé lui-même par son fils qui s'appelait Clovis comme son aïeul, et qui, jusqu'en 1631, relia pour le roi.

Les beaux volumes aux armes de Louis XIII, dont nous avons vu quelques-uns en maroquin vert fleurdelisé, sont donc probablement sortis de sa main[1]. Plusieurs portent sur les plats un *lambda* à chaque coin, suivant l'usage où l'on était de mettre en lettres grecques ses initiales sur les livres. Nous avons vu que Peiresc faisait ainsi. On connaît les Δ qui s'entrelacent sur la reliure des livres des frères Du Puy, et les Λ des La Vrillière. Des Portes, dont la riche bibliothèque se dispersa avec celle des jésuites, dans laquelle elle avait été fondue[2], faisait mettre parfois sur les plats et le dos de ses volumes le Φ, initiale de son prénom, *Philippe;* et Fouquet, pour les siens, avait adopté la même lettre[3].

que le volume de Charles Bauter, pour lequel Ève obtint privilége du roi le 28 juin 1605, et dont voici le titre : *la Rodomontade, mort de Roger, tragédies et amours de Catherine de Méliglosse,* par Charles Bauter, dit *Méliglosse,* Paris, Clovis Ève, relieur ordinaire du roy, 1605, pet. in-8°. Ce volume se trouvait chez M. de Soleinne, d'où il passa chez M. de Clinchamp. S'il eût été dans sa reliure primitive, il eût permis de juger à coup sûr quelle était la façon de travailler de Clovis Ève; malheureusement cette reliure avait fait place à une beaucoup plus récente. Biziaux, au dernier siècle, l'avait habillé à la mode des livres de madame de Pompadour.

1. Il relia probablement aussi ces beaux livres aux armes de Marie de Médicis, dont M. Cigongne possédait un si magnifique spécimen. C'est l'*Origine et dignitez des Magistrats de France,* par Claude Fauchet, Paris, 1600, in-8°. Les plats sont parsemés de fleurs de lis et du chiffre de la reine répété à l'infini. Au centre sont deux médaillons, sur l'un desquels est écrit : POUR TRES XRIENE PRINCESSE, et sur l'autre : MARIE, ROINE DE FRANCE.

2. Le cardinal de Bourbon, qui fut plus tard le Charles X de la Ligue, avait, en 1580, donné aussi une partie de sa bibliothèque aux jésuites. « Les livres, selon le père Jacob, p. 520-521, en étaient excellemment reliés en maroquin. » Sur quelques-uns, tels que le *P. Orose,* in-8°, qui passa de la bibliothèque de De Bure dans celle de M. Double, où nous l'avons admiré, l'on voyait un lis épanoui avec cette devise : *Superat candore et odore.* Les livres que le cardinal de Bourbon ne donna pas aux jésuites passèrent à son neveu Henri IV. « Il a, lisons-nous dans le *Scaligerana,* 1667, in-12, p. 108, il a la bibliothèque de son oncle le cardinal de Bourbon. Elle est belle et bien reliée. L'*Amadis de Gaule* y estoit entre Platon et Aristote. »

3. Fouquet avait donné aux jésuites une rente de 6,000 livres pour leur bibliothèque, et ceux-ci, en reconnaissance, faisaient mettre sur la reliure de tous les volumes achetés avec cet argent les deux Φ du donateur, en ayant soin de les entrelacer pour les distinguer de ceux que l'on voyait aussi sur les livres que leur avait donnés Desportes. Le père Jacob, p. 525.— La bibliothèque des jésuites, enrichie par ces donations, se grossit aussi, sans beaucoup plus de dépense, de toute celle d'un abbé de Lorraine,



RELIURE EN VEAU FAUVE A RICHES COMPARTIMENTS

D'un exemplaire du *Livret de Folastries,* 1553, petit in-8°. Vendu en 1833 chez M. de Chalabre.

Revenons à Louis XIII, et à son règne.

En 1618, le malaise et l'inquiétude du pouvoir commençant à se manifester par ses défiances, les libraires et par suite les relieurs, qu'Henri IV avait laissés fort tranquilles, se virent de nouveau en butte à des mesures soupçonneuses, qui modifièrent en plusieurs points les conditions de leur métier. L'édit de 1618 entre autres jeta quelque trouble et quelque gêne dans l'industrie de la reliure. On va voir comment. Cet édit ordonnait aux libraires et relieurs de se tenir tous en l'Université, au-dessus de Saint-Yves, ou au dedans du Palais, et leur faisait défense à chacun d'avoir plus d'une boutique ou imprimerie, c'est-à-dire, par conséquent, de faire travailler ailleurs que chez eux, et d'autres gens que leurs ouvriers. C'est cette dernière prescription qui gêna surtout les relieurs. De tout temps ils avaient eu recours à une industrie, sœur de la leur sans doute, mais différente toutefois, et même complétement en dehors, c'est celle des *doreurs de bottes*, qu'on ne s'attendait certes pas à voir intervenir ici. Quand les relieurs n'avaient à faire que quelques grossières dorures à l'œuf [1] sur de la mauvaise basane, ils s'en chargeaient eux-mêmes ; mais lorsqu'il fallait plus de façon, ils s'adressaient à ces doreurs sur cuir, dont le métier, qui sous Louis XIV encore passait pour très-difficile [2], consistait à guillocher de légères dorures en arabesques les bottes en maroquin des gentilshommes damerets quand ils couraient les ruelles, ou leurs buffles, quand ils allaient en guerre. Ce sont ces fins doreurs de bottes qui savaient le mieux alors se servir du *petit fer* devenu à la mode depuis quelque temps [3], et bien *coucher d'assiette*, pour préparer la tranche

rachetée par le père Sirmond pour 50 écus d'un relieur à qui les héritiers de cet abbé l'avaient vendue « pour servir à l'usage de ses relieures. » (Le père Jacob, p. 525.)

1. Voir dans nos *Variétés historiques et littéraires*, t. V, p. 71, une petite pièce écrite en 1616, *l'Œuf de Pasques*, par Jacques de Fonteny.

2. *Corresp. administr. de Louis XIV* (1666), t. III, p. 753. — Sous Henri II, les plus célèbres doreurs sur cuir étaient Jehan Foucault et Jehan Louvet, qui logeaient en l'hôtel de Nesle. On peut voir, dans les *Comptes royaux* pour 1557, les détails d'une tente de chambre « faicte sur cuir de mouton, argentée, frizée, de figures de rouge, pour servir en la chambre et cabinet du roy à Monceaux. »

3. Au commencement du XVIIe siècle, les combinaisons élégantes et si variées des *petits fers* avaient remplacé sur les reliures les *grands fers*, dont on avait fini par abuser. Les livres rassemblés par la reine Louise de Lorraine à Chenonceaux, dont l'*Inventaire* dressé en 1603 fut publié en 1856 par le prince A. Galitzin, étaient presque tous reliés d'après cette mode nouvelle. Le *petit fer* s'y était exercé en mille combinaisons heureuses sur le maroquin blanc, et surtout le maroquin bleu. Voici deux articles de l'*Inventaire :* « La *Cosmographie universelle*, d'André Thevet, couverte de vélin blanc, doré sur tranche et à *petit fer*, estimé six livres. — Une Bible en grand volume, en françois, couverte de maroquin bleu, doré à *petit fer*, estimée dix livres. »

avec du bol fin, de la fine sanguine, de la terre d'ombre, de la gomme adragante et arabique, de la colle de Flandre et du savon de Castres[1].

L'un d'eux, qui s'appelait Pigorreau, excellait plus qu'aucun à toutes ces délicatesses. Les doreurs s'adressaient souvent à lui. Il gagnait beaucoup avec eux; mais pour être à même de gagner encore davantage, et avec plus de facilité, il vint s'établir dans leur quartier du Mont-Saint-Hilaire.

C'était vers 1615. Le succès de Pigorreau ne fit que croître. Ce fut à qui des amateurs lui demanderait de ses dorures en légères dentelles, et au pointillé où le Gascon devait bientôt exceller mieux encore; ce fut à qui des relieurs lui en commanderait. Malheureusement, trois ans après l'édit survint. Comme il défendait, ainsi que nous l'avons vu, aux relieurs d'occuper d'autres ouvriers que ceux de leur métier, Pigorreau courut risque de rester sans ouvrage et d'être forcé de retourner aux dorures de bottes. S'il pouvait se faire recevoir dans la communauté des relieurs, tout restait au mieux pour lui. Il le tenta, mais les relieurs qui le voulaient bien pour ouvrier et non pour confrère, lui firent obstacle. Il insista, et après deux ans de débat il obtint, le 20 mars 1620, un arrêt de la cour ordonnant qu'il fût reçu maître avec un nommé Balagni qui s'était joint à lui. Les confrères enragèrent fort de l'avoir malgré eux dans leur compagnie, mais Pigorreau ne fut pas encore satisfait. Il voulut une vengeance publique et voyante. « En haine des syndics, lisons-nous dans un document de l'époque[2], il prit pour enseigne « AU DOREUR. » C'estoit un homme qui *poussoit* une dentelle sur un livre, et au bas il y avoit : *En dépit des envieux je pousse ma fortune.* » Ce succès de Pigorreau fut un grand pas fait par la corporation des doreurs pour entrer dans celle des relieurs, et par là se joindre au grand corps de l'imprimerie et tenir à l'Université. « Depuis ce temps, lisons-nous encore dans le document que nous venons de citer, quoy qu'on se soit toujours opposé à leurs prétentions, quelques-uns n'ont point laissé d'être reçus, soit par argent ou autrement, et sous prétexte d'avoir fait quelque apprentissage chez les relieurs. Cependant leurs lettres de maîtrise ont toujours porté ces trois belles qualités : « Marchand libraire, imprimeur et relieur, » ce qui a causé une suite de procès entre la communauté et différents doreurs, qui vouloient être reçus maîtres ».

ÉDOUARD FOURNIER.

1. *Dictionnaire* de Richelet, 1re édit., au mot ASSIETTE.

2. Il se trouve dans les manuscrits de Delamarre, à la Bibliothèque. Il a été publié dans les *Annales du Bibliophile*, 1862, p. 8.

DOCUMENTS INÉDITS SUR RAPHAEL

TIRÉS

DES ARCHIVES PALATINES DE MODÈNE[1]

APPENDICE.



près avoir fait connaître les relations de Raphaël Santi avec Alphonse Ier, duc de Ferrare, nous ne regardons pas comme inutile de parler des essais faits par les successeurs de ce prince pour orner leurs palais et leurs galeries des travaux de cet artiste unique.

Alphonse Ier et Hercule II, ducs de Ferrare, ne possédèrent aucune autre œuvre du peintre d'Urbin que les trois cartons signalés plus haut, cartons qui n'étaient pas signés de leur auteur, et qui, sans doute, sont égarés ou détruits. Un recueil de lettres de Mgr da Sommaja, conservé à la Magliabechienne, et que nous avons déjà cité ailleurs[2], nous apprend que le cardinal Louis d'Este acquit des comtes de Canossa le tableau de la *Nativité de Notre-Seigneur*, de Santi, pour en faire présent à la comtesse Catherine Sforza di S. Fiora. Ce tableau qui par ordre de Guido Baldo, duc d'Urbin, fut copié par Taddeo Zuccheri, doit être considéré comme perdu. Ce même cardinal possédait aussi un dessin de deux figures de l'*École d'Athènes*, dessin qu'on croyait original, mais qui est certainement de la main de Calvart, comme l'affirme Malvasia qui en a parlé

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, p. 347 et 442.
2. *Gli artisti italiani e stranieri negli stati Estensi,* Modena, 1855, p. 434.

dans sa *Felsina Pittrice*. Peu après, Marguerite Gonzague, troisième femme d'Alphonse II, qui peignait elle-même, eut envie d'acquérir une peinture de Raphaël. Ayant appris qu'à Modène, dans la maison du chevalier Fiordibello, il y avait une répétition de sa main, représentant la Madone avec l'Enfant dans les bras, saint Jean Baptiste à genoux et sainte Élisabeth à côté, elle fit presser le comte Ferrante Estense Passoni, gouverneur de Modène, d'employer tous les moyens possibles pour l'obtenir, et de pourvoir immédiatement à ce que ce tableau et d'autres bonnes peintures qui se trouvaient dans les palais de cette ville ne pussent être vendus et emportés sans permission spéciale. Le Passoni s'empressa de répondre aux désirs de la princesse, et le tableau, nous ne savons à quelles conditions, fut expédié à Ferrare. Mais là on jugea que ce n'était qu'une copie, comme le prouve la lettre ci-dessous :

« AU GOUVERNEUR DE MODÈNE,

Marguerite, duchesse de Ferrare.

« Comte Ferrante, nous avons reçu le tableau de la madone que vous nous avez envoyé, lequel n'est qu'une copie d'un tableau de Raphaël d'Urbin. Il ne nous en a pas été moins agréable, et nous le ferons placer avec d'autres œuvres de peintres excellents. Donc nous vous rendons grâces, et que Notre-Seigneur Dieu vous garde.

« De Ferrare, le 2[e] de juillet 1584. »

« MARGUERITE.

« Evangelista Baroni. »

L'original de ce tableau, peint par Leonello Pio di Carpi, se trouve aujourd'hui au Musée de Naples, et Passavant en compte onze copies anciennes, outre une imitation libre faite par Innocenzo da Imola, conservée dans la Pinacothèque de Bologne.

La duchesse ne renonça pas à essayer d'autres moyens pour arriver à son but. Elle se tourna vers le comte Hercule d'Este Tassoni, qui, à cause de sa charge, avait une habitation à Rome; il fut supplié de vouloir bien s'occuper de satisfaire aux volontés de la princesse. Il écrit, le 2 septembre 1587, que, parmi les meubles dépendant de la succession du Cardinal Luigi d'Este, se trouve un tableau de Raphaël sans attribution, et à cause de cela estimé seulement cinq écus, lequel tableau il tenait pour une chose rare, et dont le maître de chambre du pape Grégoire XIII avait fait faire une copie. Il ajoutait que ce tableau était tombé entre les mains d'un prêtre de Reggio, qui en avait refusé quinze écus, mais qui, par l'entremise du cardinal Cavano et du comte Alfonse Fontanelli, l'avait

offert en présent à don Alfonse d'Este, oncle du duc. Tout ce que nous savons de cette négociation, c'est que don Alfonse, connaissant le vif désir de la duchesse, s'empressa de lui faire présent de ce tableau, dont nous ignorons et le sujet et le sort postérieur.

La coutume de donner aux tableaux des noms de peintres illustres, pour accroître leur valeur et leur célébrité, n'est pas propre seulement à notre époque; elle était déjà très-usitée au XVIe siècle. Et ensuite les princes et les particuliers s'efforçaient de plus en plus de rassembler des tableaux pour former des galeries ou des musées; en même temps, l'enthousiasme inconsidéré des amateurs, l'avidité des marchands, l'absence de critique, la négligence des pièces justificatives, toutes ces raisons nous engagent à douter beaucoup de l'authenticité de ce tableau inconnu, mentionné, sous la date du 20 novembre 1599, par Spaccini, dans sa *Chronique modenaise*, aussi bien que d'autres tableaux de Raphaël qu'il raconte avoir été offerts par le duc César à l'empereur Rodolphe, par l'entremise de Lucillo Gentiloni, excellent dessinateur à la plume. Ces doutes sont confirmés par le grand dessin à la plume et à l'aquarelle, représentant la *Dispute du Saint-Sacrement*, qui était dans la collection de dessins du prince Alphonse, troisième duc de ce nom, et par cette *Magdeleine*, sur panneau, attribuée au même peintre, dans l'inventaire de la succession du cardinal Alexandre d'Este, qui devint la propriété de la princesse Giulia d'Este, et dont on ne trouve plus aucune trace.

Pungileone et Passavant ont parlé d'un tableau représentant le même sujet, possédé autrefois par la famille Fontana, d'Urbin, et signalé dans un inventaire de la garde-robe du duc d'Urbin, de l'année 1623. Mais si cette date est exacte, comme c'est vraisemblable, le mérite de l'authenticité doit être attribué au tableau d'Urbin; l'autre, possédé dans le même temps par le cardinal, ne devait être qu'une copie. Passavant affirme que ce tableau est perdu [1].

François Ier, fils et successeur d'Alfonse III, ayant réuni une précieuse collection de tableaux, formée en partie par héritage et en partie par acquisition, voulut l'enrichir de quelques productions du Santi. Scanelli [2] et Barri [3], dans ce qu'ils disent de cette collection, mentionnent un portrait de Raphaël, de grandeur naturelle, peint par lui-même, *avec sa maestria ordinaire et la plus grande perfection*, le meilleur de tous les portraits de Raphaël conservés dans différentes galeries. Ce portrait, qui

1. Ouvrage cité, II, 350.
2. *Il microcosmo della pittura*, Ceseva, 1657, in-4°.
3. *Viaggio pittorisco*, Venezia, 1666, in-12.

est indiqué comme en très-mauvais état dans la description manuscrite des tableaux de la galerie d'Este, faite en 1774 par P. E. Gherardi, ne parut pas à la vente de cette même galerie, et peut être considéré comme perdu. Deux ans après l'impression du *Microcosmo*, de Scanelli, le 30 juin 1659, le père Bezi, mineur conventuel, peintre en miniature au service de la cour d'Este, écrivait de Bologne au duc Alfonse IV qu'il avait l'espoir d'acquérir *la belle tête ou portrait qui représente Raphaël*, et qui n'est autre, sans doute, que la répétition, ou plutôt la copie du tableau original que l'on peut encore admirer dans la galerie des Offices, à Florence. Ce même Père avait écrit de Bologne, le 22 mai 1658, qu'il était en marché pour acheter le dessin de Raphaël possédé par le peintre Colonna; et cinq ans auparavant, il avait cherché avec soin à Bologne, à Pesaro, à Fano, certain tableau du Santi, qu'il ne fut pas assez heureux pour trouver, quoiqu'il eût employé, comme il l'écrit, pour atteindre son but, *les arguments spirituels et temporels*. Nous croyons qu'il est question de ce tableau dans une lettre d'un certain Jules Borgarucci, écrite de Pesaro, le 27 janvier 1653, et qui dit :

« C'était un tableau de madame la sérénissime mère du dernier duc d'Urbin, qui en fit présent à un couvent de religieuses. Celles-ci le vendirent pour payer leurs nombreuses dettes. »

Ce même duc, en 1652, avait entrepris de longues et laborieuses négociations pour se procurer le fameux tableau connu sous le nom de *la Madone de Foligno*. Ce tableau, peint par Raphaël pour Sigismond de Conti, camérier secret de Jules II, et placé, vers 1563, par Anna Conti, dans l'église des religieuses de Sainte-Anne de Foligno, excita fortement la cupidité du duc d'Urbin, qui donna à son secrétaire, Geminiano Poggi, habile connaisseur, tous les moyens de l'acquérir. Celui-ci avait entrepris, en novembre de la même année, de parcourir et de visiter toutes les villes de la Romagne et de l'Ombrie, pour rechercher des peintures des bons maîtres. Il écrit dans une de ses lettres avoir vu à Cantiano, dans la maison Benamati, une Madone avec l'Enfant et saint Joseph, qui lui semble de la première manière de Raphaël, bien dessinée et pleine de grâces; et, à Saint-François de Pérouse, un autre tableau attribué au même; enfin, arrivé à Foligno, il mande au duc la profondeur de son admiration à la vue de cette madone, qui manque seule à la galerie de la maison d'Este pour en faire la première galerie du monde. Aussitôt, sans perdre de temps, Poggi laisse ses instructions à Horace Vitelleschi, un des principaux gentilshommes de Foligno, qui avait offert de se charger de la négociation, et se rend à Rome d'où il écrit de nouveau au duc que, de tant de tableaux

qu'il avait vus, la seule *Madone de Foligno* lui paraissait digne d'entrer dans la galerie de Son Altesse, et qu'il avait de bon cœur béni les ennuis et les fatigues de son voyage, quand il s'était vu près d'atteindre le but qui le lui avait fait entreprendre. Cet enthousiasme de Poggi irrita les désirs du duc, qui lui fit écrire par son secrétaire, le poëte Girolamo Graziani, la lettre qu'on va lire :

« Très-illustre seigneur, mon protecteur très-particulier,

« Son Altesse Sérénissime est très-heureuse que vous ayez entrepris, avec quelque espérance de succès, l'affaire du Raphaël de Foligno. Elle m'ordonne de vous écrire que la promesse d'un bon cadeau au père confesseur serait peut-être un excellent moyen d'en hâter la conclusion, comme aussi aux parents des principales religieuses, qui peuvent disposer du tableau ; d'autant plus que si l'on n'emploie pas ce moyen, il paraît impossible d'arriver à la conclusion.

« De votre très-illustre, le très-dévoué et très-obligé serviteur,

« Girolamo Graziani.

« De Modène, le 2[e] de décembre 1652. »

Pendant ce temps, Vitelleschi avait entamé l'affaire avec les religieuses et le Père confesseur, employant les moyens qu'il trouvait les plus propres et les plus efficaces pour convaincre, et insistant particulièrement sur le danger qu'offrait le transport du tableau à Rome, sans aucune utilité pour le couvent. Mais tous ses arguments échouaient, et elles persistaient dans leur refus, disant qu'elles ne pouvaient changer de résolution, puisqu'elles avaient déjà répondu de même aux princes de Toscane et à d'autres seigneurs qui avaient manifesté le plus grand désir d'avoir le tableau. Ces démarches coïncidaient avec les tentatives du Poggi pour se procurer à Montesanto, chez les capucins de Sassoferrato et ailleurs, d'autres tableaux attribués à Raphaël.

Alphonse IV, qui avait hérité de son père de l'amour des beaux-arts, en donna les mêmes preuves, mais ne fut pas plus heureux que lui. Il voulut avoir ce tableau de Raphaël qui représente saint Luc occupé à faire le portrait de la Vierge, tableau qui est aujourd'hui à l'Académie de Saint-Luc à Rome. Nous en trouvons la preuve dans un *post-scriptum*, écrit de la main de ce prince au bas d'une lettre en date du 8 novembre 1659, par lui adressée au cardinal Rinaldo d'Este, son oncle, qui était à Rome. En voici la teneur :

« J'ai appris du prince Almerico que Son Altesse a vu un tableau de Raphaël représentant saint Luc. Il y a déjà bien longtemps que je suis fixé sur la grande valeur de cette

peinture et sur sa rare beauté. Son Altesse m'a dit encore que Votre Excellence était dans l'intention de voir s'il serait possible d'arriver à le posséder. Et, véritablement, je ne regarderais pas à une très-grande dépense pour compléter ma collection de peintures avec un tableau de Raphaël, et je la considérerais comme tout à fait complète avec une œuvre de cette importance. Tout ce qu'entreprendra Votre Excellence dans ce but particulier augmentera mes obligations envers elle à l'infini. J'ose donc espérer que Votre Excellence s'emploiera volontiers pour me faire ce plaisir, considérant que mon profond respect mérite ses bonnes grâces, et la suppliant de vouloir bien m'honorer plus fréquemment de ses ordres. »

Mais l'Académie, qui avait cédé au cardinal Léopold de Médicis, pour une grosse somme d'argent, ce portrait de Raphaël, qui forme le principal ornement de la collection de portraits de peintres dans la galerie des *Offices*, refusa de se priver de cet unique essai qui lui restait de ce magistral pinceau, encore qu'il ne fût pas d'une entière authenticité.

Avec Alphonse IV s'éteignit l'amour des beaux-arts dans la maison d'Este, et ses successeurs se contentèrent de conserver ce qu'avaient pu réunir leurs ancêtres, non-seulement sans l'accroître, mais même en en distrayant de temps à autre quelque œuvre de grande valeur, au profit de princes ou de ministres dont ils voulaient s'attirer la faveur; enfin François III pris l'indigne et injuste résolution d'en vendre la meilleure partie à l'électeur de Saxe. Parmis ces peintures vendues figuraient en première ligne une Madone avec l'Enfant et saint Jean, gravée par Élisabeth Sirani, avec cette inscription :

OPUS HOC A DIVINO RAPHAELE PICTUM ET A BONAVENTURA BLISIO
OBLINITUM INTER RELIQUAS INVICTISSIMI
DUCIS MUTINÆ DELICIAS CONSPICITUR; ELISABETHA SIRANIA
SIC INCISUM EXPOSUIT.

Il restait dans les cartons de Modène quatre dessins dont un était le fameux dessin de la *Calomnie d'Apelle*, à la plume, rehaussé d'aquarelle, que le Lanzi cite comme un des plus admirables de Raphaël, et que le duc Renaud, dans un autographe de 1711, affirme *être cru de Jules Romain*. Ce dessin fut donné à la famille d'Este par un Albert Pio, en 1597; nous croyons, nous, qu'il a certainement fait partie du célèbre cabinet du cardinal Pio, cabinet qui a été dispersé. En 1789, l'illustre Denon pressa vivement le comte Jean-Baptiste Munarini pour qu'il obtînt du duc Hercule III l'autorisation de le graver. La première pensée de ce dessin, écrit le comte Dalet au nom de Denon, était conservée dans la collection de M. Crozat, à Paris; il en avait fait exécuter la gravure qui se trouve dans

la *Description des tableaux du cabinet du Roi.* La confrontation des deux dessins montre la supériorité de celui de la maison d'Este, qui était alors inconnu. Denon attend la permission de Son Altesse pour retourner à Modène et commencer l'œuvre, offrant de graver au fond de l'estampe l'indication du lieu où est conservé l'original. A tout cela Munarini répond qu'il n'a jamais accordé la permission d'enlever les dessins de dessous les vitrines où ils sont placés, d'autant plus que, comme ils sont fort maltraités par le temps, il aurait à craindre de les voir se détruire si l'on travaillait dessus. Mais, sept ans plus tard, Denon, devenu commissaire du gouvernement français pour rassembler et transporter en France les plus belles œuvres d'art de l'Italie, s'empara du dessin tant admiré et en fit une eau-forte. Ce dessin se conserve aujourd'hui au Musée du Louvre.

Une autre œuvre de Raphaël, non comprise dans la vente des cent tableaux, un portrait de femme, est mentionnée par Volkmann dans sa *Traduction des Vies des peintres de d'Argenville* (Leipzig, 1767, 4 vol. in-12, t. I, p. 63), citée par Passavant[1]. On peut dire de ce tableau, dont Passavant affirme n'avoir rencontré aucune autre mention, que c'est encore une équivoque de lieu ou de nom d'auteur, et Volkmann lui-même nous confirme dans cette opinion dans un autre de ses ouvrages, publié trois ans après la traduction de d'Argenville[1]. Il s'étend beaucoup sur les tableaux les plus remarquables de la galerie d'Este qui ont été vendus, et il ne dit pas un mot de ce portrait supposé de Raphaël.

Nous ne tiendrons pas compte des autres tableaux attribués à cet immortel artiste par les catalogues postérieurs de la galerie d'Este, pour ne pas prolonger une confusion inutile; mais nous terminerons notre travail avec la ferme confiance que ces notes sur des documents perdus des archives palatines de Modène seront utiles aux futurs historiens de la vie et des œuvres de Raphaël d'Urbin.

Mis GIUSEPPE CAMPORI.

1. Op. cit., II, 367.
2. *Historische-critische Nachrichten von Italien*, Leipzig, 1770, 3 vol. in-8°.



PUBLICATIONS RÉCENTES SUR LES ORIGINES DE L'ÉMAILLERIE.


Les livres et les brochures qui traitent spécialement de l'émaillerie occupaient déjà une place assez importante sur les rayons de toute bibliothèque consacrée à l'archéologie, lorsqu'une récente querelle est venue en augmenter le nombre. Il ne s'agit point de la controverse que les savantes *Recherches sur la peinture en émail* de M. J. Labarte avaient suscitée et qui nous a valu un remarquable mémoire de M. Ferdinand de Lasteyrie sur l'*Électrum des anciens*, bien que le même M. Ferdinand de Lasteyrie se trouve encore l'un des champions du nouveau débat. Cette controverse remonte loin cependant : au congrès scientifique tenu à Limoges, en 1859.

M. Félix de Verneilh arrivait d'Allemagne, où il avait étudié, en compagnie de M. le baron de Quast, les émaux à date certaine que possèdent les trésors de certaines églises de la Prusse rhénane. N'en rencontrant pas d'aussi anciens qui appartinssent d'une façon certaine à la ville de Limoges, il avait attribué aux artistes des bords du Rhin l'invention des émaux champlevés, dans un mémoire[1] que nous avons déjà signalé aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* (t. IX, p. 184). Pour lui, les ateliers de Limoges ne venaient qu'en second rang.

M. Ferdinand de Lasteyrie qui, ainsi que M. Félix de Verneilh, est quelque peu Limousin, combattit fort vivement cette opinion dans un mémoire[2] adressé à la Société archéologique et historique du Limousin. L'opinion de M. de Lasteyrie est que les émailleurs limousins ne sont élèves ni des Allemands, ni des Vénitiens. Ces derniers, en effet, possédaient un comptoir à Limoges, et leur influence, si manifeste dans la construction de Saint-Front de Périgueux, aurait pu s'étendre également sur la fabrication des émaux.

La thèse de M. Ferdinand de Lasteyrie est celle-ci : les émaux dont parle Philostrate comme étant faits par des « barbares voisins de l'Océan » ont été fabriqués sinon dans le Limousin, du moins sur la côte ouest de l'Europe. Les trouvailles que l'on a faites sur les côtes d'Angleterre, de Normandie, de Bretagne et dans le Limousin en font foi. Donc, la pratique de l'émaillerie champlevée, qu'indique Philostrate, n'aurait point cessé dans cette région, et les artistes des XIIe et XIIIe siècles, dont les œuvres sont si connues, seraient les successeurs par filiation directe des artistes gallo-romains. L'auteur cite à l'appui plusieurs monuments qui, suivant lui, appartiennent certainement au XIe siècle pour le moins, sinon aux siècles antérieurs.

Dans un second mémoire[3], publié comme le premier dans le *Bulletin monumental*, M. Félix de Verneilh a précisé davantage sa théorie. Pour lui, les orfévres byzantins sont les instructeurs des Allemands et des Limousins. Les monuments cités par son adversaire ne prouvent rien, car rien non plus ne constate que ces monuments sortent des ateliers de Limoges, et plusieurs sont cités à faux ; enfin, aucun de ces derniers ne porte une date aussi certaine que ce que l'on trouve dans les trésors de l'Allemagne.

1. *Les émaux d'Allemagne et les émaux limousins.*— 2. *Des origines de l'émaillerie limousine.*
3. *Les émaux français et les émaux étrangers.* A Paris, librairie archéologique de Didron.

Il n'est pas douteux pour nous que ce sont des artistes byzantins qui ont enseigné aux orfévres des bords du Rhin la pratique des émaux cloisonnés. Les croix du trésor d'Essen, sur lesquelles se fondent MM. Félix de Verneilh et de Quast nous semblent également concluantes en faveur de leur théorie. Nous les avons étudiées avec attention et décrites brièvement dans notre *Excursion artistique en Allemagne,* avec plus d'étendue dans notre rapport au ministre de l'instruction publique sur *les Arts industriels du moyen âge en Allemagne,* et il est indubitable pour nous que ces croix ont servi de type aux premiers essais de l'émaillerie champlevée sur les bords du Rhin. Quant à l'origine de celle de Limoges, M. Félix de Verneilh ne la voit pas dans l'art traditionnel gallo-romain, mais dans une imitation byzantine. Comme il le fait observer très-judicieusement, les émaux gallo-romains et francs sont surtout des mosaïques d'émail opaque incrusté, il est vrai, dans des sillons champlevés, mais non des sujets en émail, le plus souvent transparent, dont chaque couleur est limitée par un filet en métal.

M. Félix de Verneilh a bien voulu nous emprunter les bases de son opinion et citer à l'appui les émaux cloisonnés à la façon byzantine qui décorent un autel portatif conservé dans le « Trésor de Conques, » dessiné et décrit par nous. L'un de ces émaux figure le buste et porte gravé le nom de sainte Foy, patronne de l'église, et doit par conséquent provenir soit des ateliers de l'abbaye, soit de quelques ateliers de la contrée.

Ces ateliers imitaient-ils des émaux byzantins de Constantinople ou de Venise? ou étaient-ils fabriqués par des artistes orientaux établis en Aquitaine ou dans le Limousin? Nous ne saurions le dire. D'un autre côté, maintenant que l'existence d'ateliers d'émailleurs lorrains est constatée non-seulement par ce fait que ce sont des artistes de Lorraine que Suger fit venir à Saint-Denis, mais aussi par le retable de l'abbaye de Klosterneuburg, en Autriche, l'œuvre d'émaillerie la plus considérable que nous connaissions, qu'y aurait-il d'étonnant à ce que l'art allemand soit venu des bords du Rhin sur ceux de la Vienne, en passant par Verdun, d'où maître Nicolas, l'auteur des émaux de Klosterneuburg, était originaire?

M. Félix de Verneilh n'a pas de peine à prouver à son adversaire que les émaux cités par ce dernier comme étant de Limoges et contemporains des premiers émaux datés ne sont ni de Limoges, ni des temps reculés que l'on croit. Il lui faut arriver jusqu'à l'année 1346 pour trouver un émail authentiquement limousin et à date certaine. C'est un chef d'évêque dont M. Jules de Verneilh a fait deux jolies gravures à l'eau-forte qui décorent le mémoire de son frère. En ceci, notre savant ami pousse un peu loin, nous le pensons, l'amour des textes précis. Mais la discussion a ses exigences, et nous pensons que, dans la pratique ordinaire, M. Félix de Verneilh accepte comme limousines une foule d'œuvres qui proviennent des églises du pays, ou qui représentent les légendes des saints locaux, tels que saint Martial et sainte Valère. D'ailleurs, il y a le ciboire d'Alpais qui porte en toutes lettres le nom *Lemovicense.* Il est attribué au XIIe siècle, mais malheureusement il n'a point de date.

M. E. Grézy se propose d'intervenir au débat en faveur de Limoges, par un mémoire annoncé dans une note de la *Revue archéologique.* L'opinion de ce savant se fonderait sur un dessin du XVIIe siècle, représentant un calice que la tradition attribue à saint Éloi : base bien fragile pour y asseoir des preuves convaincantes!

ALFRED DARCEL.

Le directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

HORACE VERNET



Il n'y a pas un an qu'il est mort, et déjà autour de sa tombe à peine fermée a commencé la mêlée des opinions humaines. Étrange destinée pour un peintre de batailles que de devenir le champ clos où la critique exécute ses plus belles passes ! Les uns l'exaltent sans appel, d'autres le condamnent sans rémission. N'est-ce pas trop tôt en vérité, et pouvons-nous nous flatter de formuler un jugement définitif sur un homme encore si près de nous? Quand un acteur disparaît de la scène du monde, ne laisse-t-il pas derrière lui la salle qui l'a applaudi ou sifflé, selon l'intérêt ou la passion du moment, et se trouvera-t-il dans cette salle un juge assez impartial pour n'écouter aucune des voix étrangères qui auront entraîné l'opinion ? Non, sans doute. Entre la critique contemporaine dont peut profiter l'artiste vivant, et l'arrêt de l'histoire, prononcé par la postérité sur l'artiste du passé, la justice réclame pour celui qui vient de nous quitter le bénéfice d'une sorte de *trêve de Dieu :* temps d'arrêt précieux que doit remplir un travail d'un autre genre. C'est le moment de recueillir les souvenirs, de chercher les œuvres éparses, de rassembler les titres, de former le dossier du juge-

ment à venir. Plus tard, comme dans les causes de béatification, l'avocat du diable prendra la parole, et l'avocat de la vérité lui répondra. Alors sonnera l'heure de la discussion solennelle. Aujourd'hui il ne s'agit que d'instruire la cause, et si, dans cette enquête, les réflexions se pressent jusqu'à dominer les faits, si le sentiment personnel se fait jour malgré tout, que ce soit pour nous laisser à une égale distance du réquisitoire et du panégyrique, de la damnation et de l'apothéose.

I.

On a tout dit sur les Vernet quand on a prononcé le mot de dynastie. Jamais famille n'a présenté le phénomène d'une floraison d'artistes plus abondante, plus continue. En vain évoquerait-on le souvenir des Restout, des Mignard, des Parrocel, des Vanloo. Rien n'approche de la puissance de séve des Vernet. Aussi haut que nous pouvons remonter dans leur histoire, nous rencontrons un peintre. Le 5 mars 1669, — il y a deux siècles, ou peu s'en faut, — les registres des paroisses d'Avignon mentionnent le baptême d'un fils d'André Vernet, peintre. En 1689 naît Antoine Vernet, le bisaïeul d'Horace, qui fut peintre d'attributs. Il a vingt-deux enfants, dont trois au moins, sinon quatre, deviennent peintres. Une de ses filles épouse un sculpteur, et, parmi ses petits-enfants, c'est à qui tiendra le ciseau ou la palette. Les plus distingués furent Callet, peintre de l'ancienne Académie, et le sculpteur Boizot. Joseph Vernet, le peintre de marines, deuxième fils d'Antoine, donne le jour à trois enfants. L'un était Carle Vernet, le peintre de chasses et de batailles, qui épousa la fille du dessinateur Moreau, pendant que sa sœur épousait l'architecte Chalgrin. Carle à son tour maria sa fille Camille à un peintre, de même que plus tard Horace a marié la sienne à Paul Delaroche. Dans cette pépinière touffue, qui n'offre pas moins de vingt noms d'artistes, un seul nous intéresse en ce moment, Horace Vernet, le dernier et le plus populaire.

Il naquit aux galeries du Louvre, où la famille était logée depuis plus de vingt ans, le 30 juin 1789. Cette année 1789 est dans l'histoire des Vernet une date mémorable. Le 24 août suivant, Carle, admis à l'Académie de peinture en qualité d'agréé, y était reçu par son père Joseph, et, quelques mois après, le 3 décembre, le vieux Joseph s'éteignait auprès de ce berceau qu'il avait pu bénir et d'où devait sortir pour son nom une illustration nouvelle. Carle Vernet, fidèle aux habitudes paternelles, tenait alors un registre exact de ses dépenses, ce que l'on nomme un *livre de raison*. Nous pourrions y suivre pas à pas la première enfance

d'Horace. Quand les yeux du nouveau-né s'ouvrirent, ce qui les frappa d'abord, ce fut un uniforme. Les passions politiques transformaient les Parisiens en soldats. Le district de Saint-Germain-l'Auxerrois avait choisi Carle pour un de ses officiers. Horace au berceau eut donc pour jouets les épaulettes et la dragonne d'or de son père; avec le lait de la première année il suça cet amour de la garde nationale qui l'anima jusqu'en ses derniers jours. Tout grenadier qu'il était, Carle menait ses enfants au bois, à la Muette, et leur achetait des « poupards. » Le 1er janvier 1792, Horace reçut en cadeau un tambour. Hélas! son père échangeait alors la dragonne d'or contre la dragonne de laine, achetait un bonnet rouge de trois livres dix sous, et prodiguait à la Section les paires de souliers patriotiques. L'année suivante, parmi les joujoux, ballons, polichinelles, dont le père régale son fils, figure une cocarde. Quelques jours après, la tête de Mme Chalgrin tombait sur l'échafaud. Comment rester à Paris? Carle se sauva, son fils dans ses bras, au milieu de hordes furieuses. Un coup de fusil les atteignit et enleva le chapeau de l'enfant. C'était le 10 août 1793. Lorsqu'il porta sa première cocarde et reçut sa première balle, Horace Vernet avait quatre ans.

Ainsi que le faisait remarquer M. Delécluze dans un livre dont nous avons rendu compte ici même, les événements politiques de la Révolution privèrent du bienfait de l'éducation première toute une génération appelée à jouer un rôle trente ou quarante ans plus tard. Horace sans aucun doute apprit à lire, à écrire et peut-être à compter; mais il ne connut ni le collége ni les études sérieuses. Aussi les facultés de l'enfant, privées de l'aliment qui les développe dans la sphère des idées, se répandirent promptement dans l'ordre immédiat des faits. Il voyait son père dessiner, — et ce n'était pas chose bien difficile de dessiner à la façon de Carle, — il l'imita. Le père, ravi, colportait partout les croquis du bambin. Moitié par son exemple, moitié par ses leçons, il lui communiqua les premières notions de l'art, et l'enfant en profita si bien qu'à l'âge où l'on ne doit qu'étudier il produisait déjà. C'était à qui encouragerait ses essais. A onze ans, Mme de Périgord lui payait 24 sous le dessin d'une tulipe. A treize ans, il tenait boutique, il avait ses commandes, sa clientèle. Le père, en grand étourdi qu'il était, s'applaudissait de ces résultats précoces, il conduisait partout le petit bonhomme dont les saillies amusaient le café Corazza, il s'en faisait fête comme d'un prodige. L'éducation ébauchée par Carle Vernet s'acheva chez son collègue Vincent. Horace apprit là à dessiner le modèle vivant. De ces études, plus ou moins dirigées, il ne pouvait garder un violent amour de la forme. Il y puisa du moins une correction habituelle de dessin, qui est l'orthographe de l'art.

Les fautes sont rares chez Horace Vernet. Il a toujours dessiné comme un professeur de belles-lettres sait écrire.

Cet emploi des premières années ne nous donne-t-il pas déjà la clef d'un des caractères distinctifs du talent d'Horace? Sa facilité à peindre de pratique ne date-t-elle pas d'alors? Allons plus loin, et disons-le avec certitude : si cette intelligence vive et alerte s'amusa toujours à suivre le sillon des faits sans s'élever à la synthèse, c'est que, dès le principe, à l'heure où la réflexion se forme chez l'enfant, le bambin Horace n'apprit pas à réfléchir; c'est qu'il demanda à l'étude non pas une base où fonder des théories sublimes, mais un instrument pratique, un outil plus rapide et plus sûr.

Aussi, le jour où ce jeune prodige se trouva en présence d'un sujet qui exigeait un travail de conception, de concentration intellectuelle, il se sentit en défaut. Carle, ancien lauréat de l'Académie, avait voulu que son fils concourût pour le prix de Rome. Horace concourut, mais il échoua. Il s'en vengea en improvisant son premier tableau militaire, la *Prise d'une redoute*. On a dit, pour pallier cet échec, qu'il ne savait peindre que ce qu'il voyait. Il n'était pas de ceux qui ont vu OEdipe et le sphinx, d'accord; mais où avait-il vu une redoute? Je comprends Parrocel s'engageant par amour de la guerre, je comprends Van der Meulen suivant pas à pas les armées qu'il a à peindre, je comprends Gros, au milieu de l'Italie en feu, transformé peu à peu de peintre de portrait en peintre de batailles. Ici rien de semblable. Horace eût-il voulu partir à la suite des armées françaises, il ne l'aurait pas pu. La faiblesse de sa constitution le fit réformer, et son père, dans une lettre du 24 août 1809 que nous avons eue sous les yeux, récusait pour lui « l'honneur de garder l'auguste personne de Sa Majesté l'impératrice et reine, » alléguant la délicatesse de sa santé. Chez ce jeune homme d'un tempérament si peu guerrier, l'amour de la guerre était donc une pure affaire d'imagination et d'imitation. Il voyait son père, peintre attitré du Dépôt de la guerre, faire manœuvrer les soldats sur la toile et recevoir du gouvernement la commande d'importants travaux. C'en fut assez. Aux dieux de la Mythologie il préféra les héros de Carle, et, sans courir après les Vénus rebelles, il prit pour muse une cantinière de régiment. Puis, sa vocation guerrière une fois décidée, il se prépara à l'administrer en bon père de famille.

En 1809 Horace Vernet avait vingt ans. Carle l'enrôla sous le classique drapeau du mariage. Il se souvenait de sa jeunesse et voulait couper court à celle de son fils. L'année suivante, le jeune mari, adoptant l'habitude de son père et de son aïeul, commençait à tenir son *livre de raison*, c'est-à-dire un registre sur lequel il inscrivait, avec les dépenses du

ménage, l'argent reçu pour ses tableaux. Ce répertoire, aujourd'hui égaré, dit-on, nous est connu par des extraits qui s'arrêtent en 1843. De la tulipe à 24 sous on suit ainsi le fructueux talent d'Horace jusqu'au portrait de l'impératrice de Russie, payé 50,000 francs.

Voilà qui est bien, et nous ne pouvons qu'applaudir à des habitudes d'ordre qui vaudront à la postérité un précieux document. Toutefois, convenons-en, dans cette jeunesse d'un artiste guerrier, un peu plus d'aventure ne gâterait rien. Cependant la *Prise de la redoute* et quelques autres tableautins militaires, où la vivacité du croquis escamotait les difficultés de l'art, méritèrent à Horace, en 1811, le titre de dessinateur du Dépôt de la guerre. Vers le même temps, le *Journal des modes* le choisissait aussi pour son dessinateur. A la bonne heure! Horace en ce moment connaissait de plus près les Merveilleuses que tout autre régiment. Habitué du Café de Foy, où l'on frondait en riant les ridicules du jour, la guerre aux Incroyables le trouvait bien préparé. Les *Incroyables* et les *Merveilleuses* forment une suite de vives escarmouches contre des modes dont l'excentricité est toujours finement saisie. Les têtes, un peu nulles d'abord, prennent avec le temps plus de caractère. Le dessin des pieds et des mains, rapetissés outre mesure dans une intention comique, devient plus rationnel. Commencée en 1811, la campagne se termine en 1815 par quelques charges à fond de train contre nos amis les ennemis, sous le titre d'*Uniformes anglais* et *Uniformes prussiens*. A ces trente et une pièces du *Journal des Modes* il faut joindre *Milord Pouffe* et *Mistress Pelisse*, publiées par Martinet. Une gaieté sans effort anime les unes et les autres; l'esprit du costume, le sentiment tout moderne dans lequel elles sont conçues, en font pour nous aujourd'hui des caricatures historiques d'un intérêt piquant.

C'est ainsi que le jeune artiste trouvait à vivre. Des dessins d'un ordre moins relevé se mêlaient à ces amusants travaux. On a besoin de se souvenir qu'Horace ne travaillait pas pour lui seul, quand on le voit livrer à l'éditeur Levachez les suites de *Malek-Adel* et de *Mademoiselle de La Vallière*, estampes populaires, imprimées en couleur, qui ornent les murs des auberges de village, — et la justice oblige de reconnaître qu'elles n'y sont pas déplacées. Le *Courrier anglais*, gravé par Debucourt, vaut beaucoup mieux. Mais Horace souffrait de voir ses dessins perdre sous le travail lent du graveur la fleur de l'improvisation. Il essaya de l'eau-forte. Le Cabinet des estampes conserve une petite pièce, assez mal venue, signée : *Horace V. fec.*, qui représente une course de chevaux : l'allure efflanquée des coursiers et la tournure des jockeys ne permettent pas de douter que ce ne soit une espièglerie du fils contre le père. Un

autre procédé devait bientôt le tenter et le compter parmi ses meilleurs adeptes. C'est en 1816 qu'Engelmann présenta à l'Académie ses premiers essais de lithographie. C'est de 1816 qu'est daté le premier dessin lithographique d'Horace Vernet, le portrait de Mme Perregaux. On lit au verso de cette pièce : « Mmes Lallemant, Moreau, Perregaux, Raguse, Récamier, MM. Delessert, Denon, Freville, Hulot, Perregaux et Vernet H, sont les seules personnes qui possèdent la gravure lithographique du portrait de Mme Perregaux, fait à Viry le 24 novembre 1816 par H. Vernet. » Cette inscription semble bien indiquer que le portrait de Mme Perregaux fut le premier essai d'Horace. Le *Lancier de l'ex-garde impériale en vedette* porte cependant la même date et n'est aussi qu'un essai.

Mais il nous faut revenir sur nos pas, pour suivre de plus près cette gloire naissante. Dès le principe, elle rencontra les encouragements les plus flatteurs. Horace Vernet avait peint en 1812 pour le roi de Westphalie la *Prise du camp de Gratz en Silésie*, et ce tableau, exposé au Salon avec des études d'écuries et un portrait, fut récompensé d'une médaille d'or. L'année suivante, il obtint du même prince une nouvelle commande et une autre de Marie-Louise. En 1814, il recevait des mains de l'Empereur la croix de la Légion d'honneur. Cette distinction s'adressait bien un peu, croyons-nous, au talent du peintre, mais elle lui fut spécialement accordée à titre de récompense militaire pour sa conduite devant l'ennemi. Le moment était venu, en effet, où l'ardeur belliqueuse d'Horace, qui jusqu'alors n'avait éclaté qu'en peinture, put se traduire en faits positifs. La défense de Paris appelait sous les armes tous les hommes de cœur. Horace, non moins zélé garde national que son père, accourut des premiers. Tous deux se trouvaient le 30 mars à la barrière de Clichy. Le rôle militaire d'Horace se borna-t-il à ce glorieux épisode? ou avait-il pris part aux autres combats de la campagne de France? C'est ce que nous ne saurions préciser. Si peu qu'ait duré son service actif, ce fut pour lui l'occasion de voir le soldat de plus près, et il n'eut garde de la laisser perdre. Il le voyait de la meilleure manière, c'est-à-dire un peu dans la coulisse, à l'arrière-garde, avec les troupes de réserve, là où les accidents joyeux, plus fréquents entre soldats amateurs, donnent à la vie militaire un attrait qu'elle perd aux avant-postes, et c'est bien ainsi qu'il la représentait, plutôt comme l'amusante campagne de gens qui n'en font pas leur état, que comme le rude métier de ceux qu'on nomme la chair à canon. Aussi ne comprit-il pas d'abord le côté héroïque de la guerre. Il la réduisait en anecdotes et n'y trouvait qu'un motif à tableaux de genre, une *Halte,* un *Bivouac.* Le jour où il voulut s'élever jusqu'à la peinture historique, au lieu de puiser parmi les combats auxquels il

s'était trouvé mêlé, il alla prendre dans l'histoire du moyen âge une bataille telle qu'aurait pu la choisir dix ans plus tard Ary Scheffer, la bataille de Tolosa, livrée en 1212 par les rois d'Aragon, de Castille et de Navarre contre les Maures.

La *Bataille de Tolosa* fut exposée au Salon de 1817 avec deux épisodes de l'histoire de l'Empire, la *Mort de Poniatowski* et le *Combat de Somo-Sierra*, deux portraits et deux sujets de genre militaire. Pour faire connaître ce tableau, le plus important qu'eût encore peint Horace Vernet, il nous suffira de reproduire ce qu'en disait un critique compétent, Miel, auteur de l'*Essai sur le Salon de* 1817. « En général le tableau n'est pas assez peint. Mais le dessin est grand et fier; de touchants épisodes se rattachent à l'action principale; cette multitude de combattants rassemblés des trois parties du monde connu, et l'appareil de la religion uni à celui de la guerre, introduisent dans l'ouvrage une grande diversité. La figure du roi de Navarre domine : elle est pleine d'élan et tout à fait héroïque. Tous les chevaux qu'on découvre sur le champ de bataille, variés de race, de couleur, d'attitude, sont supérieurement traités; on retrouve dans M. Horace Vernet tout le talent de M. Carle Vernet, son père, pour représenter ce fier et fougueux animal... C'est la première fois que le jeune artiste se hasarde à écrire sur une grande page. Les défauts que j'ai repris ne tiennent qu'à son inexpérience; les qualités que j'ai louées tiennent à son talent. » Le même critique, après avoir loué le *Combat de Somo-Sierra*, la *Halte*, le *Bivouac* et l'*Attaque d'avant-postes*, concluait en ces termes, qui nous donnent la mesure de ce qu'était alors ce talent de vingt-huit ans : « Les tableaux de M. Horace Vernet laissent peut-être quelque chose à désirer dans les lointains; il y a un peu de vague dans la forme des terrains, et les plans ne sont pas assez dégradés. Mais on admirera toujours dans ces ouvrages l'intérêt des sujets, la naïveté des poses, la précision du dessin, la fidélité des costumes, la fermeté de la touche, l'énergie de la couleur, une perfection héréditaire dans l'art de peindre les chevaux, une prodigieuse facilité d'exécution, et surtout ce *vis pictoria*, heureux don du ciel, que M. Vernet fils a reçu en partage... Le jeune artiste est militaire dans l'âme, et je ne fais que lui rendre justice en disant que la muse de la peinture devait un tel talent aux vétérans de l'armée française. »

Cette appréciation conserve encore aujourd'hui sa justesse. Elle résume tous les éloges dont le talent d'Horace Vernet peut être l'objet, tous ceux que lui décernait dès lors l'opinion publique. Le Salon de 1817 fut la première étape de ses triomphes. C'est de là que datent les deux événe-

ments qui le servirent le mieux et exercèrent sur toute sa carrière une influence considérable.

Nous n'avons pas à entrer ici dans l'histoire politique de cette époque. Il suffira de rappeler ce qu'était, après un retour chèrement payé, la branche aînée des Bourbons. Ardente à proscrire les souvenirs d'un passé glorieux, elle ne voyait pas sans un cruel mécompte l'Empire et l'Empereur tenir encore une si grande place dans l'imagination populaire. Mais, sur les marches du trône, un prince clairvoyant, comprenant mieux la situation, parce qu'elle le touchait de moins près, commençait à afficher les opinions libérales qui devaient rallier les partis autour de la branche cadette. Horace Vernet, nous l'avons vu, avait eu le bonheur de peindre quelques tableaux pour le roi de Westphalie et pour Marie-Louise. Qui ne sait tout ce qu'ont d'alléchant pour les artistes ces commandes officielles, si facilement faites, si faciles à remplir, et si facilement réglées? On ne goûte pas impunément à ce fruit savoureux, on n'approche pas des puissants sans un vif esprit de retour. Peu importe, en ce cas, la veille ou le lendemain. L'essentiel est d'arriver au cœur de la place. Horace, donc, tenta d'obtenir des souverains de 1817 ce qu'il avait obtenu de ceux de 1813. Mais il trouva les portes bien gardées. Comment lui pardonner sa prédilection pour les guerriers de la République et de l'Empire? Le choix du sujet de Tolosa put seul désarmer des préventions que l'on croyait aussi légitimes que la légitimité elle-même. La *Bataille de Tolosa* fut achetée par la maison du roi, et payée 6,000 fr. Mais, dans cette affaire, ni l'une ni l'autre des parties ne se montra satisfaite. Le pouvoir ne put méconnaître que la même main qui venait de peindre la croix victorieuse du Coran signait le portrait du colonel Moncey, la *Mort de Poniatowski*, le *Combat de Somo-Sierra*, etc.; et le peintre, à son tour, mécontent du maigre régal qui récompensait ses avances, refusa de sacrifier à des rancunes si peu généreuses la cocarde tricolore qu'il avait si bien peinte et si bien portée. Alors commença entre la Restauration et Horace Vernet ce que l'on pourrait appeler une guerre, si les deux parties avaient été égales, ce que les amis de l'artiste appelèrent une persécution, — persécution heureuse, car l'artiste n'y trouva qu'honneur et profit, — et, si son effort pour se rapprocher du trône aboutissait à une chute, un bras puissant encore se tendit vers lui à mi-chemin pour le remettre sur ses pieds.

Les rapports des d'Orléans et des Vernet ne datent pas de ce jour-là. Le vieux Joseph avait pu connaître à la loge des Neuf-Sœurs l'ancien duc, et c'est dans les écuries du duc de Chartres que furent successivement hébergés les chevaux donnés à Carle par la munificence paternelle. Ce

double fait, attesté par les *livres de raison* de Joseph Vernet, témoigne de relations, aussi fugitives que l'on voudra, mais suffisantes pour qu'il y ait eu plus tard entre le fils de Philippe-Égalité et le fils de Carle, petit-fils de Joseph, une reconnaissance de nom. Ce qui est positif, c'est qu'Horace, aussitôt présenté au duc d'Orléans, rencontra en lui un Mécène. Le rôle que dédaignait le roi de France, le prince se hâta de s'en emparer. Horace devint son peintre ordinaire, celui de sa petite cour, et fut, sans le savoir peut-être, un des acteurs de la comédie souterraine dont 1830 a vu le dénoûment. Ainsi, pendant qu'il jouait au *dépit amoureux* avec la branche aînée, la branche cadette lui donnait un rôle actif dans *Bertrand et Raton*. En 1817, après deux petits tableaux, le duc d'Orléans lui fit peindre son portrait, payé 3,000 fr. Puis il se complut à poser devant lui dans les diverses attitudes de sa vie aventureuse. Horace le représenta sauvant à Vendôme les jours d'un prêtre, il le peignit errant et fugitif à la porte de l'hospice du Saint-Gothard, il le montra passant une revue de hussards, et, un livre à la main, en costume bourgeois, jouissant des loisirs de la campagne; il fit pour lui des marines, des grenadiers de l'Empire, des Arabes, des pirates, en attendant les quatre batailles et l'histoire du Palais-Royal. En même temps c'était à qui, dans l'entourage du prince, demanderait des tableaux à son peintre favori. M. Delessert, M. Aumont, M. Odiot, M. Laffitte, M. Lariboissière, voulurent partager l'honneur d'une protection qui avait la valeur d'un acte d'opposition politique. Ainsi soutenu, poussé, fêté, Horace se sentit grandir, et les plus heureuses inspirations naissant pour lui de l'enivrement du succès se traduisirent en œuvres remarquables.

Le Salon de 1819 fut un vrai scandale. Horace Vernet y avait envoyé seize ou dix-huit tableaux. Dix appartenaient au duc d'Orléans. La branche cadette triomphait. La branche aînée sentit l'injure. Nous ne parlerons pas de ces tableaux, qui firent tous partie de l'exposition organisée chez lui par Horace Vernet en 1822. Rappelons seulement qu'à ce même Salon de 1819 figuraient le *Naufrage de la Méduse*, de Géricault, et l'*Odalisque* de M. Ingres. L'infortuné Kératry, qui eut le double malheur d'écraser sous les traits d'une critique impitoyable et l'*Odalisque* et le *Naufrage*, daigna accorder quelques éloges à Horace Vernet, dont le talent lui était plus accessible. Après avoir signalé dans le *Massacre des Mamelucks* des défauts trop évidents et des qualités plus hypothétiques, il déclarait la *Marine* d'Horace non indigne de son aïeul, comparait ses vaches à celles de Paul Potter, et ses chevaux à ceux de Wouwermans. Mais, en bon patriote, il prodiguait ses sévérités à la *Mort de Poniatowski*, et, quant

au *Saint-Gothard* et à la *Revue du duc d'Orléans*, il n'en disait naturellement pas un mot.

Le roi, cependant, ne pouvait descendre à des avances. Le duc de Berry s'en chargea. Remarquons en passant, nous qui écrivons sans passion politique, combien l'émulation des deux branches devint favorable aux beaux-arts. Le duc d'Orléans avait une galerie; le duc de Berry eut la sienne. Le premier se posait en Mécène des artistes; le second se déclara protecteur de la Société des Amis des Arts. En cette qualité, il demanda à Horace deux tableaux payés ensemble 5,000 fr. Le peintre était en veine. Il fit deux chefs-d'œuvre. Tout le monde connaît *le Chien du régiment* et *le Cheval du trompette*[1], petits poëmes pleins de sentiment et de grâce, où se combinent de la façon la plus heureuse le pittoresque militaire, l'expression dramatique et la peinture des animaux, sans parler de l'esprit d'à-propos qui, par une voie détournée, ramenait l'intérêt sur les soldats d'une cause proscrite.

Cet esprit d'à-propos n'échappa nullement au prince, et les avances en restèrent là. Évidemment Horace était incorrigible. Pourquoi ne pas choisir ses héros parmi les défenseurs du trône et de l'autel? Quel usage faisait-il, d'ailleurs, de ce talent que Son Altesse Royale daignait encourager? Il s'en servait pour inonder Paris de lithographies factieuses. Depuis 1817, chaque année voyait apparaître quelques-uns de ces croquis pleins de verve qui entretenaient dans le peuple le culte du grenadier français. Ici des *Blessés attaqués par les Cosaques*, là un *Bivouac*, la *Prise d'une redoute*, des *Tirailleurs*, des *Embuscades d'infanterie*, et puis ces amusantes séries où la vie militaire était présentée sous de telles couleurs, qu'aux regrets de la gloire passée venait se mêler le regret de plaisirs disparus, le *Jeu de la drogue*, la *Vie du jeune Grivet*, et, parmi les pièces sorties de l'imprimerie de Delpech, ces épisodes tour à tour touchants ou badins : l'*Invalide qui fait sauter un enfant sur sa jambe de bois*, *Chien de métier*, *Coquin de temps*, *Qui dort dîne*, *Petits*, *petits*, *petits*. Au milieu de ces estampes s'en détache une, la plus sérieuse qu'Horace Vernet ait signée. Un ancien soldat, assis devant une table, tient sa tête dans ses mains et pleure. Sur une mappemonde déployée il a jeté sa croix d'honneur, on devine à quel endroit. La giberne et le sabre pendent inertes à un clou de la chaumière. A ses pieds, la pelle et la pioche attendent l'heure du travail. Il n'était pas besoin de légende pour expliquer un pareil sujet. L'émotion simple et vraie avec laquelle il est rendu se communique à première vue. On écrivit cependant au-dessous ces mots significatifs : — « *Soldat, je le pleure*, » — et plus tard,

1. Voir à la fin de cet article la gravure de ce tableau.

par ordre sans doute, on ajouta : — « *Vos regrets vous font honneur.* (*Paroles du roi.*) »

Le roi prononça-t-il ou non ces paroles? En tout cas, ce n'est pas à Horace qu'il les adressa. L'hostilité officielle prit bientôt un tel caractère, qu'un voyage devint utile, non pas pour soustraire le jeune artiste à un danger impossible, mais pour l'arracher à ses propres pensées et calmer son irritation toujours croissante. Le père et le fils partirent ensemble. Le 1er janvier 1820 ils étaient à Lyon. Chemin faisant, on s'arrêta à Avignon afin de saluer le berceau des Vernet; puis les voyageurs poursuivirent leur route jusqu'à Rome : simple affaire de curiosité. J'imagine qu'Horace entra dans la cité sainte de l'art, comme autrefois son grand-père, en se bouchant les yeux et les oreilles. Il était encore assez jeune pour recevoir de la vue des chefs-d'œuvre des maîtres une salutaire impression. Mais il n'eut garde de s'y livrer, et Carle, en bon père de famille, employa ses efforts à le retenir. Il s'agissait bien, ma foi, de se remettre à l'école! Ne fallait-il pas, avant tout, sauver le trésor déjà acquis, cette originalité militaire qui n'avait rien à démêler avec la tradition, et que couronnaient les plus doux succès? Ni le père ni le fils n'apercevaient l'ombre d'un rapport entre les grognards de l'Empire et les soldats de Constantin et de Maxence. Il est curieux, toutefois, de voir Horace Vernet constater chez lui-même l'influence romaine et le résultat qu'elle produisit. Il écrivait le 3 mars à son oncle Livio : « Je vais me mettre à peindre, j'en ai grand besoin! Tu penses que dans ce beau pays qui a inspiré tant de peintres je ne puis rester sans en ressentir l'influence, et j'espère que mon premier essai me réussira. Je compte faire la *Mossa*, ou autrement dit le départ des chevaux aux courses du carnaval. » Une lettre de Carle à sa fille, Mme Lecomte, écrite le mois suivant, nous apprend que le tableau a eu un grand succès, et que M. de Blacas l'a acheté 4,000 fr. Voilà donc tout ce que Raphaël et Michel-Ange pourraient revendiquer dans l'œuvre d'Horace, la *Mossa*, ou la *Course des Barberi*, sujet si heureux que son père Carle le lui emprunta quelque temps après. Géricault, à son tour, y a trouvé le thème d'une grande inspiration. L'intérêt du tableau d'Horace, outre la fidélité des types des chevaux, est surtout dans la tribune, où il a groupé plusieurs artistes français en ce moment à Rome. On y reconnaît entre autres Mme Haudebourt-Lescot.

Cependant, sans le savoir, et sans le vouloir peut-être, le jeune indépendant emportait de Rome plus et mieux que la *Mossa*. Aussitôt de retour à Paris, il peignit pour M. Odiot la *Défense de la barrière de Clichy*, un des tableaux les plus sérieux, le meilleur peut-être qui soit sorti de sa main, et il ébauchait pour le duc d'Orléans la *Bataille de Jemmapes*.

L'effort de composition et de dessin, dont témoignent ces deux toiles, doit être attribué à l'air vivifiant qu'Horace venait de respirer. Sa verve facile prenait ailleurs sa revanche en jetant sur la pierre lithographique de vives improvisations, telles que le *Déjeuner des gardes nationaux*, charmant croquis destiné, ce me semble, à rappeler un festin où l'on ne buvait pas précisément à la santé de l'auguste monarque.

Parler de l'œuvre lithographié d'Horace Vernet, c'est appeler sur les lèvres le nom d'un autre artiste, son contemporain, pour lequel la lithographie fut aussi un moyen d'opposition, un instrument de propagande et la source d'une popularité méritée. Dieu nous garde pourtant d'entreprendre entre Charlet et Horace Vernet un parallèle qui pourrait nous mener loin! Mieux vaudrait, si les documents ne nous faisaient défaut, esquisser les rapports fréquents de ces deux hommes si dissemblables. Charlet était un homme tout d'une pièce. Le versatile Horace (nous ne parlons que du talent) pouvait-il trouver grâce à ses yeux? Si la liaison alla jusqu'à l'amitié, il dut s'y glisser plus d'un *baiser Lamourette*. La correspondance de Charlet, publiée par le colonel de La Combe, est muette sur ce chapitre. Mais chacun sait avec quel sentiment exquis des convenances notre ami regretté avait pris soin d'écarter de ces lettres toute allusion à des personnages vivants. Rappelons-nous d'ailleurs le jugement narquois, et même un peu sévère, de Charlet sur son prétendu ami : « On se figure qu'il est toujours à faire de l'escrime d'une main, de la peinture de l'autre; on donne du cor par ici, on joue de la savate par-là. Bast! il sait très-bien s'enfermer pour écrire ses lettres, et c'est quand il y a du monde qu'il met ses enveloppes. »

On a quelques billets d'Horace Vernet à Blondel, à Hersent et à d'autres de ses collégues, qui prouvent combien il s'efforçait d'être avec eux bon camarade. Ainsi je relève avec plaisir une lettre adressée à Hersent, le 19 décembre 1817, dans laquelle Horace lui dit, sans doute à propos de quelque commande du duc d'Orléans : « Vous pouvez tout entreprendre sans me causer la moindre peine, et vous avez fait un si admirable tableau de Gustave Vasa que ce serait un crime de lèse-peinture que de ne pas vous donner occasion de faire la suite. » Une affection plus vive que la camaraderie, si vive qu'elle alla deux fois jusqu'à la brouille, unissait Horace Vernet et Géricault. Nous en avons la preuve dans une lettre que ce dernier lui écrivait de Londres le 6 mai 1821. On y lit cette phrase significative : « Je disais, il y a quelques jours, à mon père, qu'il ne manquait qu'une chose à votre talent : c'était d'être trempé à l'école anglaise; et je vous le répète, parce que je sais que vous avez estimé le peu que vous avez vu d'eux. » Puis Géricault parlait d'une exposition

DÉFENSE DE LA BARRIÈRE DE CLICHY.

Tableau d'Horace Vernet

ouverte en ce moment, et, après avoir décrit un tableau de Wilkie, il ajoutait : « Je ne crains pas que vous me taxiez d'anglomanie ; vous savez comme moi ce que nous avons de bon et ce qui nous manque[1]. »

Quand Horace Vernet reçut cette lettre, très-convaincu de ce qu'il avait de bon, et assez indifférent à ce qui lui manquait, il se préparait au Salon. L'époque en avait été successivement différée et retardée d'une année entière. La *Bataille de Jemmapes* et la *Barrière de Clichy* attendaient le moment de passer sous les yeux du jury. C'est surtout sur ces deux tableaux qu'Horace comptait pour marquer sa place. Il les présentait avec plusieurs portraits, quelques marines, et des sujets de genre qui semblaient autant de défis aux doctrines officielles : *le Soldat de Waterloo*, *le Soldat laboureur*, une *Scène de fanatisme espagnol*, un *Capucin en méditation devant un poignard*, la *Vue de Boulogne pendant les préparatifs de la descente en Angleterre*, etc. Les portraits n'avaient rien non plus qui les recommandât aux sympathies du pouvoir : c'était le duc d'Orléans et le duc de Chartres, le général Drouot, M. Dupin, les deux Madier de Montjau, Chauvelin. On ne pouvait, avouons-le, servir à la Restauration un plat d'une digestion plus difficile. Aussi l'administration ne cacha pas ses répugnances, et le jury, instrument docile jusqu'à la plus sotte servilité, s'y associa en refusant l'entrée du Salon à une partie des tableaux d'Horace. Mais son exclusion porta justement sur les deux meilleurs, *Jemmapes* et *Clichy*. L'artiste avait beau jeu. Il retira tout le reste.

Le Salon ouvert, grande fut la surprise de n'y trouver qu'un seul tableau d'Horace, celui qui représentait son grand-père Joseph se faisant attacher au mât d'un navire pendant la tempête. C'était une commande de la maison du roi. La peinture n'en parut pas des meilleures. On reprocha au gouvernement d'avoir voulu emprisonner le talent de l'artiste dans un sujet ingrat, au lieu de le laisser libre du choix. L'administration protesta, et, à l'appui de ses dires, elle communiqua au journal *l'Album* une lettre adressée à Horace Vernet par le directeur des Musées royaux, qui prouve bien que si le comte de Forbin avait eu l'initiative de la commande, fixée à 6,000 fr., le choix du sujet appartenait tout entier à l'artiste.

Cependant l'opinion publique s'était émue de la mesure absurde qui frappait le peintre favori de l'opposition. On se disait tout haut qu'il venait de terminer en trois ans trente-quatre tableaux, et quand on ajoutait tout

1. Cette lettre, que sa longueur seule nous empêche de reproduire ici, a été publiée dans les *Archives de l'art français*, t. II, p. 189.

bas les sujets, la curiosité, vivement excitée, se doublait de passion politique. Horace saisit l'occasion au vol. Encouragé par l'exemple de Géricault, qui avait porté à Londres son *Naufrage de la Méduse*, il ouvrit chez lui une exposition gratuite, comptant quarante-cinq tableaux. Deux hommes de lettres, dont les sympathies assez tièdes pour le pouvoir étaient bien connues, MM. Jouy et Jay, se chargèrent d'en donner au public le commentaire, publié sous le titre de : *Salon d'Horace Vernet*, avec cette épigraphe : « *Præfulgebant eo ipso quod effigies eorum non visebantur*. Ils n'y parurent pas, ce qui les fit remarquer davantage. »

Grâce à ce livre, très-bien fait pour le point de vue où il se place, nous pouvons entrer de plain-pied dans le Salon d'Horace Vernet et avoir le spectacle complet de son talent à cette période de sa vie. Ce qui frappe d'abord, c'est la multiplicité des œuvres. Rien n'y manque de ce qui peut solliciter le pinceau d'un maître ou d'un novice. Voulez-vous, non pas le grand art, mais les formes dont il se nourrit : voici une *Madeleine pénitente*, et une *Odalisque*, pensant à celle de M. Ingres; — l'histoire : voilà *le Massacre des Mamelucks;* — l'histoire contemporaine : vous avez *Jemmapes* et *Clichy ;* — le portrait : il y en a une douzaine; — le genre : vous pouvez choisir : genre militaire, genre historique, anecdotique, dramatique, romantique et patriotique : *la Jeune druidesse*, *le Camoëns*, des scènes de Molière, *Ismayl et Maryam*, *la Redoute de Kabrunn*, *le Fanatisme espagnol*, etc.; vous faut-il enfin du paysage : en voici, et voilà des animaux et des marines. Mais où le peintre a-t-il vu la mer? Pour nous, qui suivons Horace Vernet pas à pas, année par année, nous n'avons pu découvrir encore à quel moment il aura fait les études sérieuses qu'exige le genre porté à un tel point de perfection par son grand-père. Après tout, Joseph Vernet n'a-t-il pas étudié pour toute la famille? Dans le fait d'Horace il n'y a évidemment qu'une réminiscence *ab utero*. Il serait superflu de s'arrêter aux marines. Écartons aussi les six sujets de Molière, composés pour l'éditeur Desoer, croquis spirituels qui ne gagnaient rien à être peints. Quant aux autres sujets de genre, on sait avec quelle rapide aisance Horace Vernet s'acquittait de ces menus travaux. Sa brosse courait sur la toile, enlevant les positions au pas de charge, indiquant en quelques coups l'image de la réalité, et déposant en couche mince le peu de couleur nécessaire. Un roman sans vraisemblance, une anecdote apocryphe lui suffisaient pour brocher un tableau où tout était improvisé, nature et personnages, aussi peu soucieux de donner au *Camoëns* ses véritables traits que de jeter *Ismayl et Maryam* au milieu d'un effet de simoun impossible. *La Folle de Bedlam*, *la Jeune druidesse*, *l'Odalisque* et *la Madeleine*, tentatives plus hasardées que

hardies dans le sens de la beauté de l'expression ou de la forme, ne méritaient pas davantage d'arrêter la critique sérieuse. Mais à côté de ces débauches d'un talent infatigable se rencontraient des œuvres d'une valeur positive et d'un intérêt certain. C'étaient, comme tableaux de genre militaire, de très-bonnes compositions que *la Redoute de Kabrunn* et *la Défense d'Huningue*. Les portraits avaient une valeur de vérité vivante et passionnée qui les soutenait quand même. L'artiste était en pleine communauté de sentiment avec son modèle, quand il représentait Madier de Montjau fils tenant tête au garde des sceaux, Dupin plaidant pour le maréchal Ney, le général Drouot devenu citoyen, et le duc d'Orléans en homme des champs. Mais surtout il avait mis la main sur une inspiration des plus heureuses, lorsqu'il s'était plu à grouper dans son atelier, au milieu d'un désordre pittoresque, la plupart de ses contemporains et de ses amis. Ce tableau est un de ceux qui devront rester. Il y a là plus qu'une fantaisie amusante, il y a comme le cri de la conscience du peintre, le miroir de son âme et de son cerveau. Le tambour, la trompette, un cheval, une chèvre, des militaires de tout grade, une romance de troubadour, les gambades du singe, la lecture du journal, la pipe et les fleurets, et le tout dans un atelier bien clos où ne pénètre qu'une lumière blanche, n'est-ce pas Horace Vernet tout entier, le décousu de ses idées, l'allure dégagée de son esprit, son caractère bon vivant, l'habileté pratique de sa main, un talent toujours sur la brèche, une popularité bruyante et la faveur des salons politiques? On voit que chacun des personnages qui figurent dans l'atelier est, dans ce portrait d'ensemble, un portrait partiel. On les reconnaîtrait, si l'on savait leurs noms. Ces noms, les voici, tels que les donnent les auteurs du *Salon:* « Horace Vernet s'escrime avec M. Ledieu, son élève. Le brave colonel Bro fume un cigare avec M. Langlois, l'un des plus habiles élèves d'Horace. Le jeune homme qui a le coude appuyé sur une table, et qui donne du cor, est Eugène Lami, autre élève d'Horace Vernet, et dessinateur plein de naïveté et de finesse. Ce boxeur, c'est M. Montfort; cet autre, c'est M. Jemerville. Je reconnais M. Couturier Saint-Clair, officier d'état-major, M. Lariboissière et le général Boyer; celui qui est assis et qui tient un buste, c'est le docteur Hérault, professeur d'anatomie. M. Amédée de Beauplan chante une des romances gracieuses dont il a composé les paroles et la musique. Ces deux aides de camp sont le baron Athalin et M. de Montcarville. M. de Forbin, directeur du Musée, tranquillement assis, sourit aux jeux et au vacarme de l'atelier. Dans un coin de la salle j'aperçois le buste de Joseph Vernet, et plus loin le tableau de *Paul-Emile* sur lequel M. Carle Vernet, si célèbre pour les chevaux et les batailles, fut reçu à l'Académie de peinture



L'ATELIER D'HORACE VERNET.

en 1789. » Ainsi voilà du même coup, avec le portrait du peintre, ses relations du moment, ses amitiés et la gloire héréditaire de sa famille.

L'œuvre capitale du Salon d'Horace Vernet, c'est, avec *Jemmapes*, *la Barrière de Clichy*. De *Jemmapes* nous ne dirons rien, nous réservant d'en parler en même temps que des trois autres batailles, *Hanau*, *Valmy* et *Montmirail*. La *Défense de la barrière de Clichy*, peinte pour M. Odiot, payée 4,000 fr. et donnée par lui à la chambre des Pairs, est au Musée du Luxembourg, d'où elle ne sortira que pour venir au Louvre. Le premier coup d'œil dit assez qu'on est en présence d'une des meilleures œuvres du maître, et la raison n'en saute pas moins aux yeux : c'est qu'il y a unité. Il s'agit de défendre à l'ennemi l'entrée d'une des barrières de Paris. Nous y sommes, et voici tous les défenseurs : le maréchal Moncey à cheval, le commandant Odiot prenant ses ordres, et, groupés autour d'eux, avec cet oubli de la discipline militaire qui caractérise la garde nationale, les soldats citoyens de la deuxième légion, Alexandre, La Borde, Bertin, Amédée Jaubert et les deux Vernet, le père et le fils. Plus loin, Charlet amorce son fusil. Le capitaine Emmanuel Dupaty ramène une pièce de canon, les autres pièces répondent au feu nourri des assaillants. Mais ce tableau est plus qu'un portrait. Sur le devant, des épisodes purement humains relèvent la composition ; à droite, deux pupilles de la garde blessés, une paysanne réfugiée là avec son pauvre mobilier et tremblante pour son mari qui se bat ; à gauche, de vieux soldats frémissant d'impuissance, et surtout ce dragon couvert de blessures, dont l'œil étincelle sous des linges sanglants ; au milieu, le lancier démonté, plus expressif, la tête tournée, que s'il regardait en face, voilà qui va droit à l'âme sans s'arrêter à l'esprit. L'intérêt local s'efface devant un intérêt plus général. Je vois partout le sentiment du danger, le devoir accompli, la patrie défendue. Une expression d'ensemble se dégage des détails, expression identique à celle qu'aurait dû chercher le peintre, si, au lieu de Français, il avait eu à représenter des Grecs ou des Romains, des Anglais ou des Russes, combattant *pro aris et focis*. L'unité de pensée, première condition de toute œuvre d'art, se rencontre donc ici à un degré suffisamment élevé, et cette condition remplie a entraîné les autres. Les uniformes bleus, les épaulettes rouges, les fumées grises, les fabriques, autant de tons disparates qui s'associent sans empiéter les uns sur les autres. Quant au dessin, un peu faible dans le groupe des gardes nationaux, il a partout ailleurs une fermeté, une rectitude dignes d'éloges. Le lancier démonté est particulièrement remarquable. J'y reconnais la main d'un maître et je n'hésite pas à dire que, si tout était de cette force, *la*

Barrière de Clichy figurerait avec honneur à côté des meilleures œuvres de l'art français.

Avec l'année 1822 se termine pour nous la première période de la vie d'Horace Vernet. Il a trente-trois ans. Son talent est pleinement formé, puisqu'il vient de produire une de ses meilleures pages. Si nous voulions à ce moment en préciser le caractère par une comparaison, nous remonterions à ces époques de l'art où le génie des nations, comme celui des individus, encore ignorant des raffinements d'une civilisation savante, se borne à la reproduction de ce qui frappe les yeux. Le style n'appartient qu'aux génies mûris par l'étude, profondément remués par le travail des idées. A la naissance de toutes les écoles, l'art est simplement image, les artistes n'aperçoivent pas d'autre rôle à remplir que celui d'imagiers. Tels, pour ne parler que d'une école qui nous en offre deux personnifications frappantes, tels, dans l'art vénitien, Vittore Carpaccio et Gentile Bellini. *La Légende de Sainte-Ursule* du premier, la *Procession* du second sont des tableaux images. Carpaccio a traité la légende de la vierge de Cologne comme une série d'événements contemporains, comme il traitait certain *Miracle de Saint-Marc*, également exposé à l'Académie de Venise. Gentile Bellini, dans sa *Procession* de Venise, ainsi que dans *la Prédication* du Musée Bréra, a peint ce qu'il avait ou avait eu sous les yeux, avec une exactitude de physionomies et de costumes qui devient la puissance de la vérité. Même en faisant abstraction de la couleur, nous admirons ces peintures sincères, vivantes images d'un temps disparu, nous en louons les auteurs, bien qu'ils n'aient pas cherché le style, nous leur assignons dans l'art une place non pas prééminente, mais encore très-distinguée, et ce n'est que justice. Eh bien! cette justice que nous rendons à Carpaccio, à Gentile Bellini et aux imagiers de toutes les époques primitives de l'art, il faut savoir la rendre à Horace Vernet. Génie prime-sautier et sans éducation sérieuse, poussé par sa nature et par les circonstances à la représentation de sujets neufs où la tradition faisait défaut, Horace Vernet, tel que nous le voyons en 1822, est dans l'art français la personnification la plus haute, la plus complète, la plus puissante de l'art image.

Mais chez ce génie multiple il y a deux parts à faire, l'une à l'usage heureux et juste des qualités naturelles, l'autre à l'abus de ces mêmes qualités. L'usage, c'est la peinture de batailles, le genre militaire, les portraits, les chevaux; l'abus, c'est ce pêle-mêle de compositions sans valeur, les odalisques, les pirates, les capucins, les marines. Telle est la fièvre d'activité qui le dévore. Il lui faudra toujours, pour l'exubérance de sa verve, un déversoir banal. La même main qui peindra *Constantine*, *Isly*, *la Smala*, se laissera aller à peindre les sujets bibliques, la *Ballade de*

Lenore, etc. C'est par ce côté vulgaire qu'Horace Vernet prête le flanc à la critique. Il ne sut pas pousser le respect de lui-même jusqu'au sacrifice. Au lieu d'épuiser sa fièvre en des études d'où il serait sorti plus fort, il la formulait immédiatement en tableaux qui n'avaient pas la valeur d'une étude. C'est pourquoi tant d'écrivains d'un sens droit l'ont d'emblée si mal jugé. Pour le connaître, il faut écarter ces buissons et ces ronces. Pour pénétrer jusqu'à l'homme même, jusqu'au peintre d'un talent aussi impossible à nier que le mouvement et le bruit, il faut enjamber ces barricades de toiles médiocres et secondaires qui offusquent le regard et dérobent à la vue les œuvres vraiment sérieuses.

II.

De la part d'un artiste auquel le pouvoir daignait encore sourire de temps à autre, l'exposition organisée chez lui était un coup de tête audacieux. Horace ne l'aurait pas tenté, sans doute, s'il ne s'était senti appuyé par derrière. Mais, outre ses protecteurs naturels, les d'Orléans et leur cour, il avait pour lui le public. On ne se demanda pas si c'était bien le cas de crier à la persécution, au moment où la maison du roi, après avoir placé le *Massacre des Mamelucks* au Luxembourg, commandait la *Tempête de Joseph Vernet.* On ne vit que l'effort maladroit du jury pour étouffer un talent qui s'affirmait par les œuvres les plus diverses. On vit surtout la guerre injurieuse des puissances du jour contre les gloires nationales dont l'artiste condamné se faisait malgré tout l'historien ou le chroniqueur. Aussi le résultat du Salon de 1822 fut-il d'attiser les passions politiques et d'aviver toutes les sympathies qui déjà entouraient Horace Vernet. Dès ce moment l'opinion lui fit un piédestal sur lequel elle le posa comme l'historien de l'Empire, le peintre national, l'homme de l'opposition.

L'artiste se laissa faire. Il voyait sa clientèle s'étendre, son coffre se remplir. Les marchands grattaient à sa porte; Schroth lui enlevait de petits tableaux de genre à 700, 1,500 et 2,000 fr.; un cheval, une chasse, un dromadaire, une marine, il prenait tout, sûr de tout placer. La Société des Amis des Arts lui achetait un tableau de 3,000 fr. Une princesse russe lui demandait des portraits de Napoléon à 1,000 fr. la pièce. Des amateurs d'un rang non moins élevé, le duc de Liancourt, M. de Castellane, Mme Mallet, se pressaient chez lui. C'est alors qu'il peignit pour M. Vamerille *la Dernière cartouche.* Enfin, le duc d'Orléans lui commandait coup sur coup *Hanau* et *Montmirail.* Bref, la persécution produisit ce

résultat inattendu, de tripler le produit du talent d'Horace. En 1824, en additionnant les sommes reçues pendant l'année, il arrivait au total de 51,850 fr.

Il est vrai que dans cette somme figurait le portrait du duc d'Angoulême. Le coup de tête d'Horace semblait appeler une rupture éclatante; il amena un rapprochement. Étrange effet de l'incompatibilité d'humeur! On se boudait depuis deux ans à peine, et, comme des amants brouillés qui ne peuvent se passer l'un de l'autre, voilà que l'on s'embrasse tendrement. Qui fit les premiers pas? Je l'ignore. Toujours est-il qu'en 1824 le portrait équestre du duc d'Angoulême fut payé à Horace Vernet 9,950 fr. (pour 10,000 fr.), et l'année n'arrivait pas à sa fin, que, l'exemple gagnant de proche en proche, Charles X, à son tour, demandait son portrait, fixé au même prix, toujours sous déduction de la remise d'usage.

En 1825, la paix est faite. L'artiste achève le portrait de son souverain. Mais il n'abdique pas, et, tout en prodiguant à Schroth, à Duchêne, les chevaux de course, les braconniers, les pêcheurs, les marines, il peint pour le second la *Tête de Napoléon mort*, et pour le colonel de Chambure *les Adieux de Fontainebleau* avec le portrait du général Foy, deux toiles devenues historiques. Telle est la puissance du succès populaire. Essayez de ressusciter par l'imagination cette scène suprême dont la cour de Fontainebleau fut le théâtre, vous ne pourrez vous la figurer autrement qu'Horace Vernet l'a peinte. Vous reverrez toujours et le grenadier versant des larmes, et le gros général Belliard dans son pantalon trop court, et la physionomie glaciale de Napoléon. La scène est figée. Il faudrait un homme d'un génie bien puissant pour en modifier l'image à nos yeux et aux yeux de l'avenir.

Il n'est pas moins difficile d'oublier le portrait de Charles X, non pas que le roi y apparaisse doué de cette beauté surnaturelle qui se fixe dans l'esprit pour y resplendir toujours: loin de là. On se souvient du *Léon X* de Raphaël, de *la Joconde* de Léonard, mais ce n'est pas par le même motif. Si le portrait de Charles X, une fois entré dans la mémoire, n'en sort plus, c'est que tout, bêtes et gens, y apparaît doué d'une vie tellement vraie qu'on pense les voir agir. Le roi, immobile et roide sur son cheval bien dressé, l'état-major groupé autour de lui, le duc d'Orléans, en uniforme de hussard, caracolant tout auprès, c'est l'image même et comme le miroir du fait. Pour nous, qui n'avons jamais vu Charles X et qui n'aurions pu en aucune façon assister à la revue du 24 mai 1824, le souvenir de cette revue nous est aussi présent que celui de tel cortége de 1848 que nous avons vu défiler sous nos yeux.

C'est cette puissance de vérité qu'il faut savoir reconnaître chez Horace

Vernet : vérité banale, si l'on veut; vérité de tous les jours, visible pour le premier venu. Mais le choix de la vérité n'appartient pas toujours à l'artiste, tandis que l'expression de la vérité lui appartient en propre et constitue une part considérable de talent. Nul ne l'a mieux vu et mieux défini que M. Thiers, dans son *Salon de* 1824. Reproduite récemment, l'appréciation de l'éminent historien est trop présente à toutes les mémoires pour que nous la citions encore ici.

La croix d'officier de la Légion d'honneur accordée à Horace Vernet en 1825 acheva de le réconcilier avec ses persécuteurs. L'année suivante, une place devint vacante à l'Institut. Horace se présenta et fut admis, à deux voix de majorité. Deux ans après, il était nommé directeur de l'Académie de France à Rome. Mais n'anticipons pas et reprenons pas à pas notre commentaire chronologique. Avec un homme aussi actif, toute halte laisse aussitôt s'accumuler l'arriéré. C'est un arbre qui donne à chaque saison une récolte tellement abondante, qu'on suffit à peine à ramasser tous les fruits.

Ainsi, à peine le dernier coup donné aux robes brillantes des chevaux de Charles X, le voilà qui se retourne, et, au milieu des portraits qui l'assiégent : le prince Frédéric, M. de La Grange, le maréchal Suchet, M. Pourtalès, M. Demidoff, M. Friant, il trouve le temps de peindre deux tableaux restés célèbres, *le Pont d'Arcole*, payé 10,000 fr. par M. Laffitte, et *Valmy* pour le duc d'Orléans.

Valmy clôt la série des quatre batailles destinées au Palais-Royal. Séparées dans l'œuvre du maître, elles ne peuvent l'être sous le regard; et c'est fort à propos que l'Exposition du boulevard des Italiens les a réunies, comme les quatre heures du jour de la même histoire militaire.

Il y a entre ces tableaux une analogie de composition qui frappe tout d'abord. Historiques dans le fond, ils sont sur le premier plan purement anecdotiques. C'est qu'il s'agissait en effet, non pas de peindre des tableaux d'histoire, mais de rappeler au duc d'Orléans des faits militaires en quelque sorte personnels, et, dans ces faits, certains épisodes dont il avait pu être témoin. Ainsi *Jemmapes* conserverait toute sa signification historique, et même stratégique, alors que mademoiselle Fernig ne figurerait pas au premier plan. Mais le duc a connu cette jeune amazone, il a combattu à côté d'elle, il tient à avoir son portrait. Il lui faut aussi un Dumouriez ressemblant. Il lui faut son frère Montpensier, et Macdonald, et Belliard, sans oublier Baptiste, le domestique du général en chef, et, à la tête de la colonne des prisonniers autrichiens, le colonel Reychak. Si le général Drouet, blessé mortellement, est amené sur le terrain de l'état-major, c'est que le duc d'Orléans a voulu rendre hommage à la

mémoire d'un frère d'armes. Quant à lui, modestement perdu à l'arrière-plan, il conduit la charge qui décida la victoire.

Il en est de même pour *Valmy*, *Hanau*, *Montmirail*. Le premier plan s'y couvre de personnages qui sont des portraits, d'actions qui sont des souvenirs. C'est pourquoi l'aspect de ces tableaux étonne tout d'abord. Le mélange d'un fait général et d'une action particulière trouble sérieusement le spectateur. On sent, à n'en pas douter, que le tableau historique commence au deuxième plan. C'est là qu'on aperçoit des masses en mouvement, l'émotion de la lutte, les péripéties du combat, les effets pittoresques, la bataille en un mot, peinte dans ses deux éléments, le drame humain et le paysage. Là un dessein général a présidé à la disposition des lignes, la couleur a combiné les tons pour produire des ensembles, des oppositions, des repoussoirs, des perspectives, et toutes ces parties se tiennent en effet sans le secours du premier plan. Celui-ci paraît détaché, ainsi qu'une découpure appliquée après coup. Le dessin n'en est plus le même. Les figures éparses, disséminées, semblent vouloir laisser entre elles l'espace nécessaire pour permettre de voir le tableau, de faibles liens les unissent, elles forment de petits épisodes cantonnés en leur petit coin, comme des motifs de lithographie. La couleur elle-même concourt à ce résultat. On a reproché à Joseph Vernet d'éclairer d'une lumière spéciale les figures placées au premier plan de ses marines. Dans les quatre batailles, les tons des premiers plans sont avivés outre mesure, je dirais presque surchauffés, afin de mettre en saillie chaque figure, chaque objet. Curieuse parenté de défauts entre le grand-père et le petit-fils! Ils veulent trop dire à la fois. L'un entasse l'arbre et le rocher, la mer et la rivière, les fabriques et les vaisseaux; l'autre empile les généraux et les soldats, les chevaux et leurs maîtres, l'état-major et l'ambulance, les chariots de blessés, les prisonniers, les caissons, l'artillerie, l'infanterie, la cavalerie, et quoi encore? Ah! si ces prolixes savaient la puissance d'un mot, comme ils se garderaient de grossir leur éloquence de tant de paroles oiseuses!

Chacune des quatre batailles offre d'excellentes parties. Disons-le tout haut, aujourd'hui que ni Vernet ni Raffet ne peuvent plus nous entendre, ces Vernet-là, abstraction faite des premiers plans, sont des Raffet réussis. A Jemmapes, l'artillerie légère est lancée, les escadrons de hussards chargent à gauche, les grenadiers s'ébranlent. Les compagnies montent à l'assaut d'un petit bois. A droite, des bataillons se déploient en plaine vers un village enveloppé de fumée. Plus loin un autre village dort tranquille, et les fonds, noyés de brouillard, semblent ignorer ce qui se passe. A Valmy, les lignes se déploient, les canons vomissent le feu, et la plaine,

jusqu'à l'horizon, frémit sous les pieds qui la foulent. Pourquoi le premier plan exagère-t-il encore l'effet de celui de Jemmapes? Je viens voir une bataille et vous m'arrêtez à l'ambulance. Voilà bien tout le personnel, le chirurgien, l'élève, le blessé, l'amputé, le mourant, rien n'y manque. Et voilà aussi des chevaux dans toutes les positions. Puis c'est le moulin et Kellermann; et, par-dessus tout, un éclatant soleil du matin, qui, à peine sensible au fond, m'aveugle sur le devant, creuse les terrains, fait scintiller les détails et détruit l'impression générale.

Hanau et *Montmirail* valent mieux que *Valmy* et *Jemmapes*. Il y a plus d'ensemble. L'épisode du premier plan de *Hanau*, la prise d'un canon, se rattache mieux au système général d'une bataille et nous met de suite au cœur de l'action. L'officier français qui lutte corps à corps avec l'officier autrichien arrive presque, par l'expression, à la beauté morale. Ses artilleurs le soutiennent avec énergie, et, à droite, les grenadiers s'avancent, calmes, résolus, sûrs de leur puissance. Mais, à ce petit drame si bien composé, je préfère le tableau, c'est-à-dire le second plan, la charge des chasseurs rouges au milieu de la fumée des canons.

Montmirail me paraît meilleur encore. Un ciel sombre s'étend au-dessus d'une succession de terrains tranquilles. A l'horizon éclatent les lueurs livides d'un soir orageux, et les silhouettes des arbres s'y détachent en frissonnant : des feux s'allument dans les profondeurs des bois. L'aspect général est sinistre. Les bataillons s'avancent en masses serrées jusqu'au moment où ils se rompent pour le combat. Alors, autour du drapeau jaune, s'engage une mêlée furieuse. Il y a là, dans le feu et la fumée, dans le choc des uniformes, un beau morceau de mouvement, et, chose plus rare, un beau morceau de couleur. C'est le tableau. Maintenant voici l'image : au premier plan une croix, un prussien, un grenadier, un officier, un cheval, un fusil, un blessé tombant pour la foule, et, comme support à ces unités éparses, un terrain jaune sorti on ne sait d'où. Ainsi l'effet sobre du ciel est détruit à plaisir, et tous ces détails qui reluisent priment la coloration des masses centrales.

Par ces critiques, nous ne prétendons pas rabaisser le mérite des quatre batailles, mais plutôt le caractériser. On comprend mieux les bons et les mauvais côtés du talent d'Horace, quand on le voit sacrifier l'aspect général de compositions vraiment belles au plaisir de faire miroiter en vedette des qualités de second ordre. Trop d'esprit gâte le génie. Il faut d'ailleurs tenir compte des crises par lesquelles ont passé ces tableaux. Plus d'un de nous se souvient d'avoir fait la chaîne dans la cour du Palais-Royal pour éteindre l'incendie qui les consumait. Sorties de là en assez triste état, rhabillées tant bien que mal, quand les quatre



batailles parurent à la vente du domaine d'Orléans, en 1851, elles inspiraient moins d'admiration que de réflexions philosophiques. Mais Horace Vernet tint à honneur de les restaurer lui-même, il leur rendit une seconde jeunesse, et c'est dans cet état que nous les voyons aujourd'hui, enlevées un moment à la galerie du marquis d'Hertford.

L'année 1826, qui vit Horace Vernet forcer les portes de l'Institut, lui apporta un autre hommage plus délicat et plus précieux peut-être. La ville d'Avignon ne pouvait oublier qu'elle était le berceau primitif de cette race de peintres dont le nom brillait alors d'un double éclat. Sur la proposition de son maire, le baron de Montfaucon, amateur distingué, le conseil municipal décida qu'une galerie du Musée, où seraient réunies toutes les œuvres de la famille, porterait le nom de *Galerie Vernet*. Carle et Horace furent invités à assister à l'inauguration. Carle venait de terminer la *Course des Barberi*, Horace le *Mazeppa poursuivi par les loups*. Tous deux envoyèrent ces derniers fruits de leur talent, et bientôt après, au mois d'octobre, ils partaient eux-mêmes pour Avignon. Là aucun honneur ne leur fut épargné. On les promena solennellement par les rues. On leur montra la maison du vieil Antoine Vernet, qui subsiste encore rue Bonneterie, n° 15, et tous deux, saluant pieusement la pauvre demeure, inscrivirent leurs noms sur les jambages de la porte. Au Musée, l'Athénée de Vaucluse les attendait dans la nouvelle galerie. L'éloge en vers de Joseph Vernet avait été mis au concours. Le prix fut décerné séance tenante au poëte Bignan, et son ode lue à haute voix au milieu d'un enthousiasme tout méridional.

Les applaudissements éclatèrent surtout à la strophe commençant par :

Comme les rois que chante Homère.

Après la lecture de bon nombre d'autres pièces en prose et en vers, parmi lesquelles se distingue une aimable chanson du poëte provençal Hyacinthe Morel, un membre de l'Athénée se leva et proposa l'admission de Carle et d'Horace Vernet en qualité de membres sociétaires. « Messieurs, répondit aussitôt le secrétaire perpétuel, Hyacinthe Morel, nos règlements veulent qu'un rapport sur le mérite des candidats précède les délibérations de cette nature ; mais ici le rapport est tout fait, la Renommée s'en est chargé et il a été enregistré par la Gloire. »

Des acclamations unanimes ratifièrent l'admission des nouveaux membres, et la fête se termina dans des transports difficiles à décrire. Un peu plus tard, de retour à Paris, Carle et Horace virent arriver chez eux deux urnes en argent ciselé. L'une reproduisait la *Course des Barberi*, et l'autre le *Mazeppa*. C'était l'appoint de cette belle journée,

l'œuvre d'un orfévre avignonnais, qui refusa le prix de son travail, un dernier don offert aux deux artistes par la ville d'Avignon.

La galerie Vernet, envahie par d'autres tableaux, forme cependant encore, au Musée d'Avignon, une sorte de sanctuaire. Là se voient à la fois un panneau de chaise à porteurs et un panneau de carrosse, peints par Antoine Vernet, un *Paysage* et un *Vase de fleurs* de son fils François, treize *Marines* de Joseph, le *Cosaque à cheval* et les *Barberi* de Carle, et les deux *Mazeppa* d'Horace. On sait que le premier fut éventré d'un coup de sabre dans l'atelier tumultueux du peintre. Horace le refit sans y rien changer, en homme qui se sent impeccable, et, comme l'accroc du premier ne se voyait plus, la ville d'Avignon accepta les deux. Au-dessous de ces œuvres, entre lesquelles règne un air de parenté évident, le buste de Joseph Vernet par Brian, et celui d'Horace par Thorwaldsen, complètent le portrait de famille.

L'Institut opéra dans le talent d'Horace Vernet une soudaine transformation. Soit influence de l'uniforme académique, soit désir de se grandir afin d'écraser de plus haut les sympathies douteuses de l'illustre compagnie, soit scrupule de conscience, le peintre de *Hanau* et de *Montmirail* sembla tourner le dos à sa propre originalité; mais, s'il déposa la giberne, ce ne fut pas sur l'autel des Atrides, ce fut pour épouser, dans la mesure de ses forces, les doctrines avancées de son temps. Certes, Géricault, Ary Scheffer, Delacroix, chargés de peindre *Jules II*, *Philippe-Auguste à Bouvines*, *Édith au col de cygne*, s'y seraient pris autrement. Mais Eugène Devéria n'aurait peut-être pas dépassé de beaucoup la portée d'Horace, et c'est pourquoi ces tableaux, si tempérés qu'ils nous paraissent, étaient de véritables gages donnés au romantisme. Nul ne s'y trompa au Salon de 1827. Dans les spirituelles *Esquisses* que lui inspira cette exposition, M. Jal, sans ranger précisément Horace Vernet parmi les romantiques, l'opposait volontiers aux classiques, enrôlés sous la bannière de M. Quatremère. « M. Vernet, disait-il, a trouvé le romantique que tant d'autres cherchent et qu'ils ne peuvent atteindre. »

Il y a bien à rabattre des éloges prodigués par le critique à l'artiste dont il se dit l'ami. Mais cette amitié nous vaut quelques détails bons à noter au passage. « Savez-vous combien de pieds carrés cet artiste a couverts depuis sept mois? Je vous le donne en cent. Vous ne devinez pas? Eh bien, il a coloré, animé, chargé de talent sept cent soixante et quelques pieds de surface en deux cent dix-sept jours à peu près, ce qui fait un peu plus de trois pieds carrés par jour! Voilà un fait; ajoutez-y les commentaires que vous voudrez; rappelez-vous les ouvrages qu'a créés cet artiste, et dites-moi s'il y a des éloges exagérés pour un homme

qui, faisant si vite, fait très-souvent fort bien, et ne fait jamais mal; qui, sur cinquante-sept tableaux improvisés depuis moins de quatre ans, n'a pas produit une chose médiocre... » C'est en des termes analogues que Diderot louait Joseph Vernet : « Vingt-cinq tableaux, mon ami! vingt-cinq tableaux! Et quels tableaux! C'est comme le Créateur pour la célérité... » Malheureusement pour la critique (nous devrions tous y prendre garde), le temps n'est plus où les paroles s'envolaient, et les tableaux, comme les écrits, restent toujours. Parmi ces cinquante-sept improvisations d'Horace se trouvait l'*Édith au col de cygne*, que nous avons pu voir en 1846 à l'Exposition de la rue Saint-Lazare, où elle était loin de provoquer le même enthousiasme qu'au Salon de 1827. Le plafond de *Jules II* n'a pas quitté le Musée Charles X, et *Philippe-Auguste avant Bouvines* a passé des salles du conseil d'État au palais de Versailles. Il serait également cruel ou de revoir le *Philippe-Auguste* et le *Jules II* après avoir lu les *Esquisses* de M. Jal, ou de relire M. Jal après avoir revu le *Jules II* et le *Philippe-Auguste*. Plus encore que le plafond du Louvre, le tableau de Versailles montre Horace Vernet en quête de romantisme. A Scheffer il emprunte des airs de têtes jeunes et pieux, à Delacroix des effets de riches étoffes. Le page qui tient les chiens semble peint par Devéria, tant il est charmant de désinvolture et de couleur. Aujourd'hui, ce qui nous frappe surtout dans l'une et l'autre de ces immenses toiles, ce qui nous choque après l'éducation des trente dernières années, c'est l'absence totale de valeur décorative. Comment un peintre de talent, ayant à composer des peintures pour une certaine place, a-t-il pu imaginer un tel assemblage de tons, plus creux que vifs, plus criards que brillants? Comment n'a-t-il pas réfléchi à la destination de son œuvre? Mais le moyen? « Il nous faudrait un tableau de place pour le conseil d'État. — Je suis accablé de travail et de fatigue. — La toile a vingt-deux pieds de largeur sur onze de hauteur. — J'ai bien besoin de me reposer. — Vous avez trois mois pour faire ce que nous vous demandons. — Mais comment voulez-vous qu'en trois mois?... — Nous ne pouvons laisser en blanc ce large pan de muraille. — J'entends bien, mais... — Mais il faut vous y mettre et vous aurez fini à temps. — Je ne dis pas que je n'aurai point fini, mais... — Votre tableau sera bien, soyez tranquille, il aura la chaleur, la verve de l'improvisation. — Décidément... — Vous acceptez? — Je ne dis pas cela. — Songez donc, mon cher ami, au service que vous nous rendrez. — Je sens bien, mais si quelque autre... — Non, vous. — Je tâcherai. — Et M. le comte de Forbin sortit de chez M. Horace Vernet, bien convaincu que l'ouvrage, dont le sujet n'était pas encore trouvé, serait fini au bout du troisième

mois... L'événement a justifié la confiance du directeur du Musée et la témérité de M. Horace ; le tableau a été achevé pour l'époque où on l'attendait; il est beau, et, quant à quelques défauts qu'on y peut reprendre, Alceste serait mal venu à dire que le temps ne fait rien à l'affaire. »

N'en déplaise à M. Jal, en matière d'art, Alceste aura toujours raison, et l'arithmétique toujours tort. Que sert de supputer les jours, les mois et les mètres carrés? L'œuvre est là qui parle seule. Ce talent d'improvisation tant vanté, tant loué, tant exalté chez Joseph Vernet et chez Horace, prenez-y garde, c'est peut-être l'arrêt de mort de la dynastie.

Plusieurs autres sujets, ainsi s'exprime le livret, accompagnaient ces tableaux au salon de 1827. C'était *le Pont d'Arcole*, l'*Épisode de la campagne de France* et les *Mazeppa.* On comprend, pour les premiers, les réticences officielles. Mais les *Mazeppa* pouvaient être nommés sans ébranler le trône. M. Jal nous apprend que le *Mazeppa aux chevaux* fut peint à Enghien, pendant l'été de 1825 ; exposé au profit des Grecs, rue du Gros-Chenêt, il obtint un grand succès. L'autre ne vint que plus tard. Vernet avait un jeune loup dans son jardin. Les études qu'il fit d'après cet animal l'amenèrent à peindre le *Mazeppa aux loups.* La gravure a popularisé l'un et l'autre. A l'Exposition universelle de 1855, on les a revus avec plaisir, et M. Théophile Gautier a pu écrire sans flatterie, que, si les deux Mazeppa ne s'élèvent pas à la hauteur de la poésie de Byron, ils n'en sont pas moins deux toiles remarquables. On y sent un reflet de cette école anglaise que Géricault vantait à son ami.

Le succès qui salua les velléités romantiques d'Horace Vernet ne lui tourna pas la tête, mais il put lui faire illusion. Le vétéran des batailles se sentit rajeuni. Il se crut à l'entrée d'une voie nouvelle, et il s'y lança avec son laisser aller ordinaire. Dans les travaux des années suivantes, c'est à peine si l'on rencontre un petit portrait de Napoléon. Il s'agit bien de ces vieilleries ! Le pinceau jette sur la toile *le Giaour*, *Allan Mac Aulay*, *l'Arrestation des princes*, *Camille Desmoulins*, la *Bataille de Fontenoy*, *la Jument et les loups*, et des chevaux de toute robe et de toute taille. Le crayon trace sur la pierre le *Naufrage de don Juan*, *Leicester et Amy Robsart*, l'*Écossais combattant*, *la Fiancée d'Abydos*, sans parler des illustrations de *la Henriade.* Il faut marcher avec son siècle. Et puis n'est-il pas bien doux, pour fermer l'ère des querelles, d'échanger quelques concessions? Après *la Drogue* et *le Coup de torchon* vient *la Réconciliation des braves*, et l'on noie dans le vin du romantisme les souvenirs du passé! *Jules II* avait été payé 17,910 fr. (toujours la fraction officielle), *Philippe-Auguste* 24,775 fr.; *Fontenoy* fut payé 30,000 fr. L'auteur était alors à Rome le peintre accrédité de la Restauration. Mais

voyez la maladresse de la branche aînée qui s'avisa de tomber à l'heure même où Horace cessait de lui être dangereux!

C'est en 1828 que l'Académie des prix de Rome vit arriver son nouveau directeur. Il y eut, on ne peut le nier, un premier moment de surprise. Horace Vernet succédait à Guérin, l'audace de l'esprit nouveau à la tradition timide. Mais dans cette école glaciale, divisée en coteries, le nouveau venu apportait la gaieté française. Il fut bien vite absous. L'Académie eut des salons, et ces salons s'ouvrirent tous les jeudis à la fleur de la société romaine. On osa y danser, non pas la pyrrhique, mais la galope. Une femme aimable, une charmante jeune fille, en faisaient les honneurs. C'est Paris à Rome, écrivait Stendhal. Les Français de passage, les étrangers de distinction, les artistes célèbres s'empressèrent de s'y montrer. Le sculpteur Thorwaldsen y coudoyait le musicien Mendelssohn. Ce dernier, dans ses lettres, parle souvent d'Horace : « Parmi les allées d'arbres verts où le parfum des fleurs est si doux et si pénétrant, au milieu des bosquets et des jardins de la villa Médicis, il est une petite maison à l'approche de laquelle on entend toujours un grand vacarme, des cris, des disputes, le son de la trompette, l'aboiement des chiens, — c'est l'atelier de Vernet. Le désordre le plus pittoresque règne partout : des fusils, un cor de chasse, un singe, des palettes, une couple de lapins ou de lièvres morts, les murs couverts de toiles achevées ou seulement ébauchées... » Ainsi, bien que transplanté sous le ciel de Rome, le maître ne changeait rien à ses habitudes. Changeait-il davantage sa manière de peindre? Il en avait la prétention. « Mais on trouve, écrivait Léopold Robert, que le tableau qu'il vient de finir, *le Pape porté*, est de la même peinture que ceux de Paris. Il se faisait un jeu de sa facilité, ajoute-t-il; il disait : Tiens, ce bras est mauvais, cette jambe est de travers; — crac! il barbouillait pour les changer et faire admirer sa facilité extraordinaire. » C'est bien ainsi que nous le représente Mendelssohn : « Tantôt il ajoute un petit ruisseau, tantôt quelques soldats, puis un bouton à une selle, ou une broderie à un uniforme. Quantité de personnes viennent le voir travailler. » Il serait donc superflu de chercher dans les œuvres de cette époque autre chose qu'un jeu nouveau de la facilité d'Horace. *Le Pape porté sur la sella gestatoria* ne rappelle en rien la fresque de l'*Héliodore*, pas plus que la *Judith* ne se rattache à la tradition religieuse, et quant au *Raphaël et Michel-Ange au Vatican*, c'est à peine si l'on y trouve, non pas l'esprit, mais les costumes du XVIe siècle. La même facilité l'égarait d'un autre côté. C'était le temps où Léopold Robert enseignait aux artistes à chercher la beauté romaine dans la réalité vivante. A son exemple, Horace Vernet peignit quelques types populaires, *la Paysanne de l'Ariccia*.

Vittoria d'Albano, etc.; comme lui il emprunta au brigandage des modèles et des sujets. Mais autant les bandits de Léopold Robert respirent l'effort pénétrant de l'étude, autant le *Combat des brigands* et la *Confession des brigands* sentent l'improvisation du caprice.

En somme, il n'y avait rien là qui pût donner au directeur de l'Académie un grand ascendant sur le troupeau confié à ses soins. Il suffit, pour s'en convaincre, de parcourir la liste des élèves envoyés à Rome de 1823 à 1832. Deux seulement, M. Larivière et M. Schopin, subirent l'influence du maître. La direction d'Horace Vernet à Rome ne doit évidemment pas compter parmi celles dont l'art français a ressenti le contre-coup. Elle eut cependant deux bons côtés. Elle introduisit à l'Académie, non pas le romantisme, mais l'esprit d'initiative dont le romantisme était l'écho, et d'autre part la liberté qu'elle y laissa régner prépara l'autorité de son successeur, M. Ingres.

C'est aux salons de 1831 et de 1833 que furent exposées les œuvres exécutées à Rome par Horace Vernet. En 1831, avec *Jemmapes* et *Valmy*, enfin délivrées du veto qui les célait au public, neuf autres tableaux, ceux que nous avons cités, et, de plus, *l'Arrestation des princes*, *le Départ pour la chasse dans les marais Pontins*, et un Portrait; en 1833, *Camille Desmoulins* et *Raphaël et Michel-Ange au Vatican*. Acceptons ces treize toiles comme la formule du talent d'Horace Vernet à la fin de la seconde période de sa vie, et, les réunissant sous le regard, voyons en quoi son salon de 1831 diffère de son salon de 1822.

Le talent qui nous charmait alors par certains côtés a-t-il grandi, a-t-il acquis plus de maturité et de puissance? Sans doute, les cadres sont plus vastes. Mais sont-ils mieux remplis? A côté de *Jemmapes*, déjà exposée en 1822, je n'aperçois d'autre peinture militaire que *Valmy*, et les différences entre les deux batailles ne me paraissent pas telles qu'on doive les caractériser par le mot de progrès. Sur ce terrain, l'artiste ne nous donne rien de supérieur, ni peut-être d'égal à *la Barrière de Clichy*. Les autres tableaux appartiennent à cette inspiration flottante qui, en 1822, produisait *la Druidesse*, *l'Odalisque*, *le Fanatisme espagnol*, verve intempérante toujours en ébullition. Alors elle s'alimentait de rancunes politiques, de rivalités d'ateliers, d'aspirations ossianiques, d'anecdotes contemporaines. Aujourd'hui, à Rome, elle se prend aux branches les plus voisines : le pape, la religion, le peuple romain, le brigandage, les artistes du Vatican. Ce sont sujets tout faits que le peintre ramasse autour de lui et jette tels quels sur la toile. Un seul tableau sort de cet ordinaire, *l'Arrestation des princes*. C'est le seul qui a dû exiger un travail sérieux d'imagination. On connaît la boutade de Charles Lenormant, à propos du

Raphaël : « Si un despote eût dit à M. Horace Vernet : Choisis, de boire ce poison ou de me faire un tableau de *Raphaël et Michel-Ange*, je ne blâmerais pas le peintre... » Le même critique rendit pleine justice à *l'Arrestation des princes*. Après avoir fait ressortir la hardiesse de la composition, la finesse du sentiment général, l'expression spirituellement graduée des physionomies, il concluait en ces termes : « L'exécution de cet ouvrage est pleine de franchise et de facilité sans abus... C'est en somme un excellent tableau, peut-être le chef-d'œuvre de M. Horace Vernet. On voit clairement que, si le peintre a chance de dépasser ses limites habituelles, c'est dans les sujets qui demandent avant tout de l'arrangement et de l'esprit. »

A part cet effort, présage de la prochaine alliance de Vernet et de Delaroche, j'ai beau chercher, aucune des toiles exposées en 1831 et 1833 ne me montre un homme nouveau. Sans doute, l'exécution a progressé depuis le *Massacre des Mamelucks*, mais c'est plutôt par l'entraînement du temps que par l'effet d'une volonté personnelle. La facilité est la même, l'habileté de la mise en scène s'est développée au point de toucher presque à la prétention. Il y a, je le veux bien, un aspect général plus décoratif; mais la couleur n'a gagné ni en finesse ni en harmonie. Le dessin, toujours correct, ne s'est pas élevé. L'expression morale n'a rien acquis. Il était temps qu'Horace Vernet abandonnât cette veine secondaire qui l'égarait dans les chemins battus d'un soi-disant grand art, pour rentrer sur son véritable terrain, l'art militaire, et c'est précisément, grâce aux circonstances, ce qui allait arriver.


LÉON LAGRANGE.



LE CHEVAL DU TROMPETTE.

LES
COLLECTIONS DE M. LE DUC DE LUYNES

LES MÉDAILLES

PREMIER ARTICLE



'HISTOIRE des amateurs français ou étrangers ne contient aucun exemple qui puisse entrer en exact parallèle avec la généreuse et patriotique donation que vient de faire M. le duc de Luynes de toutes ses collections au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque impériale. Il n'a été que bien rarement donné à un particulier de rassembler des trésors aussi nombreux et aussi parfaitement choisis. Réunir en soi les dons de la fortune, du goût et de la science, est un privilége presque unique. Être à la fois l'homme le plus riche de France, un des plus grands seigneurs de l'Europe, et un des savants les plus éminents de notre siècle, c'est ce qui n'est pas accordé à tout le monde. Mais ce qui ne s'est encore jamais vu, c'est cette abnégation de générosité par laquelle M. le duc de Luynes a eu le courage de se séparer, encore plein de vie et de force, des collections qu'il avait formées avec tant d'amour, et d'où sa haute intelligence avait su faire jaillir tant de lumières, pour les offrir à son pays et en faire le patrimoine commun de tous les amis de la science. Un tel acte est au-dessus de l'éloge, un tel sacrifice commande aux plus indifférents l'admiration. Mais nous en jouirions avec

une satisfaction plus entière, si nous pouvions être assurés que cette munificence n'est pas, de la part de M. le duc de Luynes, un signal de retraite absolue et de renoncement aux études chéries que ses travaux ont honorées. Après les cruelles douleurs de famille qui ont accablé le noble académicien, le sacrifice qu'il vient de faire laisse dans l'âme de ceux qui ont eu le privilége de l'approcher et de le connaître un sentiment de tristesse et d'inquiétude, mêlé à celui de l'admiration et de la reconnaissance.

Je ne connais pas de meilleure manière de rendre hommage à la générosité de M. le duc de Luynes que de faire connaître, aussi complétement que possible, les merveilles d'art et de curiosité qu'il avait colligées, et dont il s'est séparé pour en enrichir le dépôt fondé par Louis XIV. C'est ce qu'a pensé comme moi le directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*. C'est ce que je vais essayer dans ces articles.

Mon étude commencera par les médailles. C'est la partie la plus nombreuse et la plus incomparablement riche des collections de M. le duc de Luynes. Mais avant d'analyser les différentes séries du médaillier de cet illustre et savant amateur, je crois nécessaire d'esquisser quelques notions générales sur les monnaies antiques, au point de vue de l'histoire de l'art et des procédés techniques. Le sujet n'a jamais été traité dans ce recueil, et même en France la numismatique s'est trop souvent renfermée dans des travaux accessibles seulement aux hommes d'une érudition spéciale, sans s'adresser à la généralité du public. Je voudrais, dans les pages qui vont suivre, arriver à donner aux lecteurs de la *Gazette* une idée de l'importance et de l'intérêt de cette étude, imparfaitement appréciée de ceux qui ne s'y sont pas adonnés.

I.

Les métaux précieux, à cause de leur densité et de leur solidité, ont été de très-bonne heure choisis par les hommes comme le moyen d'échange le plus commode et le plus sûr. Cependant, avant les Grecs, aucun peuple n'avait eu l'idée de donner une règle fixe à ce moyen d'échange commercial, en frappant d'un type reconnaissable le métal divisé en lingots réguliers et circulaires, d'une coupe et d'un poids uniformes, invention qui nous semble bien simple et qui n'en est pas moins un des signes matériels les plus distincts de la grande civilisation. Les Égyptiens, les Assyriens, les Phéniciens, avant leur contact avec le monde hellénique, les peuples de la Palestine, dans l'état où nous les représentent les livres

de Moïse, se servaient, dans leurs échanges, de lingots irréguliers comme forme et comme poids, sans marque qui en garantît la valeur d'une manière officielle, et l'on pesait ces lingots à chaque transaction.

Les Grecs ont prétendu que l'invention de la monnaie était due à Phidon, roi d'Argos, qui vivait vers le milieu du VIIIe siècle avant Jésus-Christ. De toutes les prétentions des Grecs à avoir inventé les arts utiles, celle-ci est la seule peut-être que les faits justifient. Nous ne connaissons, en effet, aucune monnaie que l'on puisse faire remonter au delà du VIIIe siècle avant notre ère; celles de la Grèce sont les plus anciennes qu'on possède. Et si l'on recherche parmi les monnaies grecques celles qui semblent porter la marque de la plus haute antiquité, tout paraît indiquer le premier en date des ateliers monétaires comme ayant existé à Égine, c'est-à-dire dans le lieu même où la tradition place le premier essai de l'invention du roi d'Argos.

L'usage de la monnaie s'étendit de Grèce en Lydie, à l'époque où les souverains de ce dernier pays subissaient l'influence grecque. Le monnayage de l'or débuta sous Crésus, le dernier monarque lydien, et c'est évidemment de lui que les Perses, qui l'avaient détrôné, prirent le modèle de leurs *dariques*, dont l'emploi ne se propagea que fort lentement dans les provinces intérieures de l'empire, et paraît avoir été d'abord confiné aux régions qui entretenaient avec les Grecs des rapports journaliers. Chez les Phéniciens, les émissions monétaires semblent commencer vers le temps des guerres médiques, lorsque les relations maritimes avec les contrées helléniques, quelque temps ralenties, reprirent un caractère plus fréquent. En Égypte, le premier qui battit monnaie, et cela pour l'usage des commerçants grecs et phéniciens de Memphis et de Naucratis, fut le satrape Aryandès, que Darius punit de mort, non pas, comme le dit Hérodote, pour avoir employé un métal plus pur que celui de la monnaie royale, mais vraisemblablement pour avoir fait faire une monnaie plus forte que celle qui circulait dans l'empire.

En Italie, ce fut aussi l'influence des Grecs et de leurs nombreux établissements qui fit connaître et adopter par les peuples indigènes l'emploi du signe monétaire dans leurs opérations de négoce. Les Romains puisèrent cet usage à la source que nous indiquons. Quant aux Étrusques, la monnaie d'argent ne commença chez eux que peu après leur collision avec la flotte syracusaine, sous Hiéron Ier. Leur monnaie de bronze, probablement postérieure, fut une imitation de celle des Romains, qui déjà, dans la fabrication de l'*æs grave*, avaient imité les modèles qui leur étaient fournis par les artistes grecs.

Les colonies helléniques portèrent jusqu'au fond de la mer Noire l'usage

de la monnaie; mais il ne paraît pas s'être jamais beaucoup généralisé parmi les peuples barbares de ces contrées.

Les Carthaginois commencèrent seulement à avoir une monnaie lorsqu'ils se trouvèrent en contact avec les Grecs de la Sicile. L'Espagne, la Gaule méridionale connurent la monnaie par les colonies grecques, et, parmi les Gaulois de la Gaule celtique et de la Pannonie, l'art monétaire ne se développa qu'après leur expédition en Grèce, sous Antigone Gonatas.

A l'orient et au sud de l'Asie, dans la Bactriane et dans l'Inde, les conquêtes d'Alexandre portèrent, avec la civilisation grecque, l'usage de la monnaie; nulle trace d'un semblable procédé ne se révèle dans ces pays avant l'arrivée des Grecs, et les monnaies nationales se rattachent, par des signes incontestables, aux modèles que les artistes grecs avaient laissés. La monarchie des Séleucides et son influence propagèrent l'art monétaire dans la Characène, dans une portion de l'Arabie et dans tout l'empire des Parthes. Les Sassanides, qui succédèrent à ces derniers, entèrent à leur tour leur monnaie sur celle des descendants d'Arsace. Les Hébreux, du temps des Asmonéens, subirent l'impulsion commune, tout en accommodant les types à leurs préceptes religieux.

Enfin l'influence romaine étendit l'usage de la monnaie à des pays où les Grecs ne l'avaient pas propagé, et prépara de cette manière le monnayage des peuples modernes.

Telle est, en peu de mots, l'histoire de la propagation de la monnaie chez les peuples anciens, et l'on voit clairement que tout s'y rattache à une origine commune, qui est l'invention de cet art par les Grecs.

II.

Dans l'antiquité, comme de nos jours, les trois métaux adoptés partout d'un commun accord, comme instrument principal des échanges et signe représentatif de la valeur des denrées, étaient l'or, l'argent et le bronze. Aussi les magistrats monétaires étaient-ils à Rome désignés par le titre de *triumvir auro, argento, œre flando, feriundo,* titre indiqué constamment sur les monnaies et dans les inscriptions par les abréviations IIIVIR. A. A. A. F. F. L'argent, plus répandu que l'or et formant la masse principale de la circulation monétaire dans le monde antique, moins encombrant en même temps que le bronze et pouvant représenter une plus grande valeur sous un volume et un poids beaucoup

moins considérables, était chez les anciens, comme chez la plupart des peuples modernes, le véritable étalon monétaire.

Outre ces trois métaux, qui constituaient la seule monnaie réelle, ayant une valeur propre comme marchandise, les peuples anciens marquèrent aussi quelquefois des empreintes monétaires sur d'autres matières métalliques, et même non métalliques. Les espèces de cette nature étaient alors de simples monnaies d'appoint, des monnaies de compte à valeur purement conventionnelle, représentant de très-petites sommes, facilement échangeables contre de l'argent, et pour la représentation desquelles il n'était pas nécessaire que le signe eût un prix comme marchandise en rapport avec la valeur nominale qu'on y assignait.

C'est ainsi que plus d'un auteur mentionne des monnaies de plomb, et qu'à côté de nombreuses pièces de plomb antiques, semblables à des monnaies avec lesquelles on les a souvent confondues, mais qui ne sont que des *tessères*, il est parvenu jusqu'à nous quelques monnaies véritables de ce métal, portant inscrite l'indication de leur valeur. C'est ainsi que Pollux mentionne des monnaies de fer chez les Lacédémoniens et les habitants de Byzance, et Aristote un monnayage analogue à Clazomène d'Ionie, dans une circonstance de détresse toute particulière. Aristote et Pollux disent aussi que Denys, tyran de Syracuse, frappa de l'étain pour la circulation commerciale de ses états, et le Digeste mentionne également des pièces d'étain, mais cette fois à titre de fausse monnaie. Aucun monument numismatique de fer ou d'étain n'a été préservé jusqu'à nous; et cela ne doit pas nous surprendre, à cause de la facilité avec laquelle ces deux métaux se détruisent par l'oxydation dans le sein de la terre. En revanche, nous possédons des preuves irréfragables de l'usage de monnaies de verre en Égypte dès le temps du Haut-Empire, usage qui s'est conservé dans le même pays sous la domination des Arabes. On a aussi, dans les derniers temps, rapporté de Palmyre des pièces de terre cuite moulées, où sont marquées des valeurs monétaires. Il en existe plusieurs échantillons dans la collection de M. le duc de Luynes.

III.

Deux procédés peuvent être employés pour la fabrication de la monnaie. Couler le métal en fusion dans des moules composés de deux pièces en pierre ou en terre cuite, ou bien frapper, entre deux coins de métal gravés, une lentille de métal solide.

Pour ce dernier procédé, qui était le plus généralement usité, les anciens ne possédaient pas le moyen puissant du balancier, qu'ont inventé les modernes. Ils frappaient leurs monnaies au marteau, moyen plus lent et plus imparfait, qui donnait souvent lieu à des accidents de fabrication, car il fallait plusieurs coups de marteau successifs pour obtenir le résultat que l'on atteint avec un seul coup de balancier. Certains deniers d'argent consulaires, de la famille Carisia, représentent les instruments dont se servaient les monnayeurs romains. On y reconnaît le *coin-matrice*, qui portait en creux l'empreinte destinée à être reproduite en relief sur la monnaie, l'*enclume* sur laquelle on plaçait les coins pour les frapper, le *marteau*, enfin la *pince* ou *tenaille*, qui servait à placer la lentille de métal, appelée *flan*, entre les deux coins et à la retenir latéralement, afin qu'elle ne glissât pas durant les opérations de la frappe.

Les plus anciens coins parvenus jusqu'à nous sont romains, du second siècle de notre ère; ils sont d'acier trempé, entourés d'une espèce de virole et encastrés dans un cône de bronze ou de fer. On ignore si les coins plus anciens étaient de la même matière et disposés de la même façon. Cependant, la multiplicité extraordinaire et constante de coins que tous les savants ont signalée dans la numismatique grecque, dans une seule émission de la même ville et de la même année, semble prouver que les Grecs n'employaient pas la trempe pour leurs coins monétaires, et qu'ils se servaient uniquement d'un métal doux, qui s'usait avec une grande rapidité sous le marteau de l'ouvrier.

Au reste, ce n'est que des monnaies elles-mêmes que l'on peut tirer des inductions sur les procédés de la fabrication primitive. Ainsi, pour les pièces les plus archaïques, qui offrent d'un côté un type en relief et de l'autre un carré creux plus ou moins profond, on suppose que ce carré représente une partie saillante sur laquelle on fixait d'abord la lentille de métal pour l'empêcher de glisser sous le marteau. C'était le temps de l'enfance de l'art. La pièce monétaire n'avait qu'une seule empreinte; sa forme était extrêmement irrégulière. Elle n'était encore en réalité qu'un lingot de poids fixe, portant une marque officielle qui garantissait sa pesanteur et sa pureté.

La monnaie parvenue à un certain degré de perfection suppose deux *coins-matrices*, entre lesquels on fixe le flan métallique destiné à recevoir les empreintes. Pour faciliter la gravure des matrices, y poussait-on un *poinçon*, comme dans les temps modernes, sauf à retoucher, ainsi qu'on le fait aujourd'hui, l'empreinte du poinçon? Dans tous les cas, la monnaie qui porte au droit un type en relief et au revers un carré creux suppose la combinaison, non de deux matrices ensemble, mais d'une matrice et

d'un poinçon, surtout à partir du moment où l'on a tracé des figures, soit en creux, soit en relief, au fond du carré.

A plus forte raison en a-t-il été ainsi pour la fabrication des pièces *incuses*, c'est-à-dire de celles qui montrent d'un côté le type en relief, comme à l'ordinaire, reproduisant le même type en creux sur l'autre face. C'est par ce procédé qu'a été exécutée une série considérable de monnaies, qui témoignent de l'existence d'une convention commerciale entre les principales villes de la Grande-Grèce, depuis une époque très-reculée jusqu'aux environs du IVe siècle avant Jésus-Christ. M. le duc de Luynes y a consacré un de ses mémoires les plus importants, publié dans les *Annales de l'Institut de Correspondance archéologique*, et sa collection renferme dans ce genre d'incomparables richesses.

Pour se rendre exactement compte de la fabrication de ces pièces, il faut admettre qu'on en obtenait le revers avec le poinçon même qui avait servi à enfoncer la matrice destinée à la frappe du droit. Quelquefois, pour marquer l'alliance particulière de deux villes ou même simplement pour rapprocher deux types mythologiques, le creux du revers, quoique représentant en concavité les masses de la surface convexe, offrait le dessin d'un objet tout différent. Telle est une pièce de Tarente, sur laquelle on voit d'un côté *Apollon Hyacinthien tenant la lyre et la fleur de son nom*, et de l'autre le type ordinaire du *héros Taras monté sur un dauphin*. Ces variantes donnent à supposer qu'après avoir enfoncé le poinçon dans la matrice on en soumettait la superficie à un nouveau travail, destiné à remplacer le premier sujet par un autre. Il va sans dire, d'ailleurs, que des flans serrés ainsi entre une matrice et un poinçon devaient se réduire à une feuille plate, et que, pour arriver au poids légal de la monnaie, il fallait retrouver en étendue ce qu'on perdait en épaisseur.

Il se rencontre aussi quelquefois des monnaies incuses par accident. Ce sont des deniers romains de la suite consulaire ou impériale, sans revers, et avec la tête se reproduisant en creux du côté opposé à la face en relief. C'est ce qui arrive encore aujourd'hui, lorsque l'ouvrier monnayeur a oublié entre les deux coins une pièce déjà frappée, et lorsque sur cette pièce il empile un nouveau flan.

Les numismatistes d'autrefois croyaient que l'usage de couler la monnaie était plus ancien que celui de la frapper. Ils considéraient en effet l'*æs grave* des Romains et des autres peuples de l'Italie comme les monuments tout à fait primitifs de l'art monétaire. Mais aujourd'hui c'est une opinion qu'une étude plus approfondie des faits et des monuments a fait abandonner. Les monnaies les plus anciennes portent la

trace du marteau; on voit qu'elles ont été frappées sur un flan de forme d'abord très-inégale, et qui ne gagna qu'avec le temps une régularité poussée beaucoup plus loin par les peuples modernes. Le procédé du coulage n'a été qu'une exception, très-justifiée pour l'*æs grave*, que ses dimensions n'auraient permis de frapper qu'avec les balanciers les plus puissants, et non avec le marteau, seul connu des anciens; exception qui peut dénoter aussi l'inexpérience ou la précipitation, comme pour certaines monnaies gauloises et pour une grande partie du billon du temps de Septime-Sévère et de ses successeurs. On remarquera que, dans ces deux derniers cas, l'abaissement prodigieux du titre de la monnaie coïncide avec la négligence de la fabrication. C'est, à proprement parler, de la fausse monnaie, et c'est pourquoi, à propos des moules de terre cuite propres à couler des deniers de billon du temps des princes du Moyen-Empire, on a agité entre les antiquaires la question de savoir si c'étaient là des vestiges de l'art coupable des faux monnayeurs, ou si le gouvernement lui-même, tout en s'épargnant les frais de fabrication, n'aurait pas voulu imposer aux peuples des monnaies d'un titre très-inférieur à leur valeur officiellement déclarée. Comme cette sorte d'entreprise est une de celles où les mauvais gouvernements ont cherché avec le plus d'obstination dans tous les temps un remède à leurs embarras financiers, on doit s'abstenir de mettre toutes les altérations de monnaies, et parmi elles la substitution des espèces coulées aux pièces frappées, sur le compte des faussaires de profession.

IV.

Ni les auteurs, ni les monuments ne fournissent aucun renseignement sur la condition des ouvriers monétaires dans le monde hellénique, soit aux beaux temps, soit sous la domination romaine. C'est seulement par conjecture et d'après l'analogie de la condition des ouvriers employés dans les mines et dans les travaux de l'administration des mesures publiques, qu'on les considère assez généralement comme comme ayant appartenu à la classe servile et ayant été pris parmi les esclaves publics.

En revanche, nous savons avec certitude que ceux qui gravaient ces admirables coins des médailles grecques, modèles impossibles à surpasser et même à égaler, étaient de véritables artistes, tenus pour

tels, et assez considérés pour qu'on leur permît quelquefois de signer leurs ouvrages et d'inscrire leur nom à côté de celui du magistrat responsable, quoique dans une place moins saillante. Il semble que ces artistes exerçaient le métier de graveurs sur pierres fines en même temps que celui de graveurs en médailles. Les érudits ont déjà relevé les noms de treize de ces graveurs sur les monnaies de la Sicile, de quatorze sur celles des villes de la Grande-Grèce, d'un sur celles de Clazomène en Ionie, de trois sur celles de Cydonia de Crète, enfin d'un dans la numismatique de la Macédoine et de deux dans celle de la Thrace. Tous appartiennent à la plus belle époque de l'art. Les plus habiles de ceux dont on possède les œuvres signées sont Cimon et Événète, auteurs des merveilleux médaillons d'argent de Syracuse, qui constituent le *nec plus ultrà* de l'art monétaire, Euclide, qui travailla également pour Syracuse, Théodote, dont les œuvres se rencontrent dans la série de Clazomène, enfin Zoïle, graveur de certains tétradrachmes de Persée, roi de Macédoine. Quelquefois deux artistes s'associaient pour graver en commun une même monnaie, l'un exécutant le droit et l'autre le revers; ainsi nous possédons des pièces de Syracuse où ont travaillé en commun Eumène et Euclide, ou bien Événète et Eumène, et des pièces de Catane, œuvres de la collaboration d'Apollonius et de Chœcéon. Quand un graveur de monnaies avait acquis une certaine réputation d'habileté et de talent, la sphère de son activité d'artiste ne se restreignait pas à la cité qu'il habitait, et de nombreuses villes se disputaient l'avantage de lui voir graver les coins destinés à la frappe de leurs espèces métalliques. C'est ainsi que les monuments numismatiques nous font voir Événète travaillant pour Syracuse et pour Catane; Parménide, pour Syracuse et pour Naples; Aristippe, pour Tarente; Héraclée, pour Lucanie et Métaponte; Apollonius, pour Métaponte et pour Catane, etc. Leur condition était donc la même que celle de tous les autres artistes dans la société grecque; elle était libre et honorée.

C'est à M. le duc de Luynes qu'appartient l'honneur d'avoir le premier discerné sur les monnaies grecques, particulièrement sur celles de l'Italie et de la Sicile, les noms des graveurs, jusque-là méconnus par les savants qui s'occupaient de numismatique. Aussi est-ce à lui que M. Raoul-Rochette, s'emparant de son idée pour l'étendre encore et la développer, a dédié l'étude qu'il a consacrée aux graveurs des médailles grecques: travail excellent, rempli d'érudition et d'expérience des monuments, auquel il y a certainement des noms nouveaux à ajouter aujourd'hui par suite des progrès de la science, mais où il n'y a rien à changer dans tout ce qui est des principes et des règles posées. L'influence et les

conseils de M. le duc de Luynes avaient porté bonheur à Raoul-Rochette le jour où il composa ce mémoire; car il reste et restera classique sur le point de la science des antiquités qui y est traité, et l'on n'y remarque pas l'empreinte des défauts qui déparent quelquefois les écrits d'un antiquaire éminent et fécond, ingénieux, mais souvent léger, distrait et travaillant trop vite.

Les monnaies illustrées de signatures de graveurs sont, il est facile de le deviner d'avance, les plus belles de toutes au point de vue de l'art. Un amateur tel que M. le duc de Luynes devait donc les rechercher avec un soin tout particulier, lors même qu'il n'y aurait pas été poussé d'une manière encore plus spéciale par sa belle découverte, et par un sentiment naturel à l'homme qui avait le premier compris et révélé au monde savant l'intérêt supérieur de ces médailles. Aussi sa collection est-elle peut-être celle où l'on peut le mieux, sur les plus nombreux et les plus beaux échantillons, étudier les œuvres de ceux des graveurs grecs qui se sont sentis assez sûrs d'eux-mêmes pour signer de leur nom les monnaies dont ils gravaient les coins, comparer leurs styles et leurs manières, et essayer de les classer par écoles.

Au milieu d'une infinité de richesses du même genre, nous avons choisi dans les cartons de M. le duc de Luynes, pour les placer sous les yeux de nos lecteurs, trois médailles grecques de la plus belle époque, à noms de graveurs. M. Jules Jacquemart est arrivé à reproduire les originaux de la manière la plus vivante et cependant avec une minutieuse exactitude, et nous pouvons dire, avec l'expérience que nous donne un long maniement de tous les ouvrages consacrés à la numismatique, qu'à part les planches exécutées par Bartolozzi pour l'ouvrage anglais de Duane sur les monnaies des Séleucides, il n'existe pas de reproductions de médailles antiques par les procédés de la gravure qui puissent rivaliser avec la belle eau-forte dont notre article est accompagné. Presque toujours on a fait ou trop froid ou inexact.

Les deux grandes pièces sont de Syracuse. Elles appartiennent au plus fort module qui ait jamais été fabriqué par les Grecs. Leur poids est de dix drachmes, ou de dix fois l'unité monétaire, mais au lieu du nom de *décadrachme*, usité dans tous les autres pays helléniques, on leur donnait à Syracuse celui de *pentécontalitron*, parce qu'elles s'échangeaient contre cinquante livres de cuivre. Elles valaient *en poids* 9 fr. 35 cent. de notre monnaie; mais, en tenant compte de la différence entre le pouvoir de l'argent dans l'antiquité et celui qu'il a de nos jours, on trouve que la valeur réelle dans la circulation en était de 37 fr. 40 cent. Gélon, vainqueur des Carthaginois à Himéra le même jour que la flotte de

Xerxès était détruite à Salamine, eut le premier l'idée de faire fabriquer avec son butin quelques-unes de ces énormes pièces, auxquelles il donna le nom de *démarétion* en l'honneur de sa femme Démarète. Après lui, la fabrication en fut longtemps interrompue, puis reprise par un caprice de despote sous le tyran Denys le Jeune, ainsi que l'a établi encore M. le duc de Luynes dans son Mémoire sur le classement chronologique des monnaies de Syracuse.

Deux artistes contemporains et rivaux, Cimon et Événète, furent chargés de graver concurremment les coins des *pentécontalitra.* Tous ceux qui sont jusqu'à présent connus sortent des mains de l'un ou de l'autre. Une partie est signée. Mais sur les pièces de cette catégorie qui ne portent pas de nom, il est facile de reconnaître le faire de l'un des deux concurrents, sans qu'on en ait encore rencontré qui porte l'empreinte d'une troisième main. On connaît, du reste, près d'une vingtaine de coins différents de Cimon et autant d'Événète, car les graveurs antiques travaillaient d'une manière tout autre que ceux de nos jours. Ils exécutaient de nouveaux coins avec une facilité que nous avons peine à comprendre, reproduisant à un nombre infini de reprises le type qu'ils avaient une fois créé, mais cela assez librement pour qu'entre les divers exemplaires la comparaison fasse apercevoir des différences quelquefois fort marquées.

Les deux monnaies de Syracuse reproduites par M. Jacquemart portent les signatures, l'une de Cimon, KIM, sur le bandeau qui ceint la tête de femme du droit, l'autre d'Événète, ΕΥΑΙΝΕ, sous la même tête. Les artistes, on le voit, avaient à remplir un programme exactement semblable, jusque dans les détails : d'un côté, la tête de la nymphe Aréthuse, entourée de dauphins et accompagnée de l'inscription ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ; de l'autre, un quadrige lancé au galop, au-dessus duquel vole une Victoire apportant une couronne au cocher, type allusif aux courses de chars, ce divertissement que les Grecs aimaient avec tant de passion; à l'exergue on voit toutes les pièces d'une armure complète, prix donné au vainqueur, comme enseigne l'inscription ΑΘΛΑ gravée au-dessous. Mais quelle liberté les deux graveurs ont déployée dans l'exécution de ce programme uniforme! Combien chacun y a marqué l'empreinte individuelle de son talent! Si nous ne possédions que la pièce de Cimon, elle éveillerait à juste titre notre admiration la plus entière et serait citée comme un type de perfection inimitable. Mais elle pâlit à côté de l'œuvre d'Événète. Son style, si supérieur cependant à tout ce que la Renaissance elle-même a produit de plus beau dans l'art monétaire, paraît plus petit. La tête est plus gracieuse que noble.



MÉDAILLES GRECQUES
du Cabinet de Mr le Duc de Luynes

L'agencement de la coiffure de la nymphe n'a pas la même simplicité grandiose. Cimon est un grand artiste, Événète est le plus grand de tous dans la branche qu'il a cultivée. C'est le Phidias de la gravure en monnaies, et son nom, ignoré de ceux qui n'ont pas fait de la numismatique l'étude spéciale de leur vie, mériterait de posséder une renommée universelle. Regardez pendant quelque temps une monnaie gravée par lui, et bientôt vous oublierez les dimensions exiguës de l'objet que vous tenez à la main; vous croirez avoir sous les yeux quelque fragment détaché des frises du Parthénon; car c'est le propre de l'art parvenu à sa perfection de donner autant de grandeur aux plus petits qu'aux plus immenses objets, et de rassembler sur un flan monétaire de six ou sept centimètres de diamètre autant de beauté et de puissance que dans une statue colossale.

Événète ne se rattachait du reste pas à l'école athénienne de Phidias. Il était élève de l'école dorienne de Polyclète, ainsi que Cimon son émule. Le peu qui reste des œuvres des sculpteurs de l'école d'Argos, qui disputa la palme à celle d'Athènes, les fragments de l'Héræum d'Argos, où travailla Polyclète lui-même[1], la tête découverte au monastère de Loukou, et dont j'ai rapporté un moulage à notre école des Beaux-Arts, présentent dans leur style la plus étroite parenté avec les médailles de Syracuse. C'est la même manière de sentir et de rendre la nature, la même conception de l'idéal, la recherche des mêmes lignes. En revanche, Théodote, le graveur de Clazomène (dont une admirable médaille, signée en toutes lettres, ΘΕΟΔΟΤΟΣ ΕΠΟΕΙ, « Théodote faisait, » complète notre planche), se rattache par certains côtés aux enseignements presque romantiques (si cette expression peut s'employer en parlant de sculpteurs grecs) des artistes qui travaillèrent au tombeau de Mausole, et dont les œuvres sont aujourd'hui à Londres, toutes surprises d'avoir quitté l'éclatant soleil du golfe de la Doride pour les brouillards de la Tamise.

La monnaie de Théodote, qui représente, d'un côté, la tête d'Apollon, dieu protecteur de Clazomène, et de l'autre un cygne, animal consacré à ce dieu, supporte du reste vaillamment la comparaison avec les chefs-d'œuvre d'Événète. Le graveur d'Ionie est, lui aussi, un maître du premier ordre, digne de voir son nom sortir du cercle étroit des érudits et parvenir jusqu'au public. Pour la noblesse du style et la science du modelé, il peut rivaliser avec le graveur de Syracuse; mais il n'a pas aussi bien compris les conditions spéciales de la composition des types monétaires. En em-

1. Ces fragments, découverts il y a quelques années par M. Rhangabé et aujourd'hui déposés à la mairie d'Argos, n'ont jamais été ni moulés, ni dessinés.

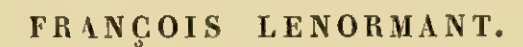
ployant, au lieu d'un profil pour décorer le droit de la médaille, une tête de trois quarts modelée en méplat, il s'est laissé aller trop complaisamment à une mode passagère de son temps, et s'il y a trouvé l'occasion de prouver, dans de très-grandes difficultés, toutes les ressources de son talent, il a fait preuve de moins de goût et d'intelligence en ne discernant pas les inconvénients qui devaient empêcher l'établissement définitif de la mode à laquelle il a cédé.

Il y eut, en effet, une époque où les nations grecques les plus civilisées adoptèrent presque simultanément le type de la tête de face ou de trois quarts : ce fut celle où vivait Alexandre, tyran de Phères, en Thessalie, qui lui-même y prit part en frappant un superbe médaillon avec la tête de Diane vue de face, c'est-à-dire l'époque où les victoires d'Épaminondas et de Pélopidas assurèrent temporairement la prépondérance de Thèbes sur le reste de la Grèce. Dans le même siècle, si l'on en juge par le style des médailles, Larisse de Thessalie, Amphipolis de Macédoine, Clazomène d'Ionie, Lampsaque de Mysie, Sigée de Troade, Thèbes de Béotie, Vélia, Crotone, Héraclée en Italie, Syracuse et Catane en Sicile, Barcé dans la Cyrénaïque, et beaucoup d'autres villes plus obscures firent représenter leurs divinités tutélaires de face sur leurs monnaies. C'était, au point de vue de la perfection matérielle, le dernier effort de l'art monétaire. C'était l'application dans cette branche des arts de la découverte que Cimon de Cléones venait de faire dans la peinture, en représentant le premier des têtes de face, de trois quarts et à profil perdu, que Polygnote et Micon eux-mêmes n'avaient pas osé aborder, invention qui avait rapidement passé dans le domaine de la sculpture. Mais si cette innovation sur les monnaies avait d'abord paru un progrès admirable, on y renonça bientôt. Les têtes de face parurent monotones. Le goût exquis des Grecs leur fit rapidement sentir combien l'emploi du profil était, au seul point de vue des lois de l'art, supérieur à celui de la face sur les espèces monétaires. En même temps on reconnut qu'il fallait, pour y placer des têtes de ce genre, donner aux types des monnaies un relief qui, s'usant sous le frottement, les exposait à une détérioration rapide et préjudiciable. Aussi, dès le temps d'Alexandre, était-on revenu à des profils dont les reliefs adoucis assuraient à la monnaie plus de durée, avec une atténuation de poids moins rapide.

Nous venons de nous arrêter longuement sur les graveurs des monnaies grecques. Il est intéressant de dire, en terminant, quelle était la condition des mêmes artistes sous les Romains. La différence des conditions fera comprendre la décadence profonde qui se remarque dans cet art, comme dans tous les autres et plus peut-être que dans

quelques autres, lorsque l'on compare les œuvres des deux époques.

Les Romains n'étaient pas artistes. Ils ne comprenaient pas la dignité de l'art, qu'ils laissaient aux étrangers et qu'ils rangeaient parmi les professions serviles. Aussi tous les graveurs de monnaies et de gemmes, libres et honorés dans la Grèce autonome et florissante, étaient-ils à Rome esclaves ou affranchis. Les deux grands graveurs en pierres fines, rivaux de Dioscoride, Agathopus et Épitynchanus, ont leurs épitaphes dans le *Columbarium* des affranchis de Livie, et dans une inscription célèbre, publiée par Marini, Publius Ælius Félix, chef des graveurs de la Monnaie impériale, *Præpositus scalptorum sacræ monetæ*, est dit affranchi de l'empereur.





ESSAI BIBLIOGRAPHIQUE

SUR LES ANCIENS MODÈLES

DE LINGERIE, DE DENTELLES ET DE TAPISSERIES

GRAVÉS ET PUBLIÉS AUX XVIᵉ ET XVIIᵉ SIÈCLES EN ITALIE

Maxime miranda in minimis.



ES anciens livres italiens ornés de gravures sur bois ou sur métal sont avidement recherchés par les bibliophiles et par les amateurs d'estampes. Depuis Heinecken, Jansen, Zani, Ottley, Duchesne, Brulliot, Chatto, Zanetti et bien d'autres, jusqu'aux récents travaux de Passavant, qui avait su donner une forme aimable et définitive à ses recherches, tous les historiens de la gravure, aussi bien que les bibliographes, ont décrit le *Monte Sancto di Dio*, le *Dante* de Florence (1481), le *Ptolémée* de Bologne et celui de Rome, sans oublier le *Polyphile* d'Alde et l'*Ovide* de Parme. C'est ce qui explique l'intérêt qu'on attache à ces livres et les prix élevés qu'ils atteignent dans les ventes. Bien souvent même les folies des amateurs se trouvent au diapason des rêveries des connaisseurs. Ce n'est certainement pas de légèreté que, de nos jours, les

études de ce genre peuvent être taxées, car elles pèchent plutôt par l'excès contraire. L'étude des infiniment petits a pris, dans l'histoire de l'art, une grande importance. Rien de mieux si cette méthode nous rapprochait de la vérité; mais trop souvent un problème que l'on croyait résolu à jamais par une prétendue découverte est remis en question le lendemain par des arguments tout aussi solides que ceux de la veille. Pour que la lumière se fasse il faut certainement de l'érudition, mais pas trop n'en faut; il arrive un moment, dans ces débats, où l'ordre et surtout un peu de bonne foi seraient d'une plus grande utilité. Une voix pleine d'autorité a indiqué ici même ce danger il y a peu de temps [1]. Où nous mènent-elles donc, par exemple, ces insolubles et interminables prétentions de priorité que chaque pays peut revendiquer par des raisonnements et même par des documents tout aussi authentiques les uns que les autres? Ces combats, qui ne sont pas toujours à armes courtoises, dégénèrent trop souvent en tournois où l'esprit seul est en jeu, et dont l'art et son histoire ne profitent que médiocrement. Le public s'en amuse quelquefois, mais plus souvent son bon sens s'en révolte et couvre le tout de son indifférence. Mais nous voilà bien loin des livres et des gravures.

Il y a toute une nombreuse série de volumes ornés de gravures, soit sur bois, soit sur métal, dont quelques-uns même sont entièrement xylographiques, texte et planches, sur lesquels l'attention des bibliographes ne s'est arrêtée que de temps en temps. Ces livres, ou plutôt ces recueils, on les recherche pourtant avec passion, et c'est à prix d'or qu'on s'en dispute les rares exemplaires qui paraissent par longs intervalles sur les tables de vente. M. Cicognara en a donné, il est vrai, quelques notices isolées; il a même été le premier, que nous sachions, à les signaler à l'attention publique. Le savant auteur du *Manuel* en cite aussi grand nombre dans la nouvelle édition de son livre, d'après les plus récents catalogues; mais quelques-uns des plus intéressants lui restent inconnus [2]. Nos lecteurs ont déjà compris qu'il s'agit de ces livres qui, sous des noms variés mais toujours poétiques et charmants, nous donnent des modèles de broderie, des patrons de lingerie, de dentelles, des dessins pour tapisseries et autres travaux de ce genre. On les a appelés, en Italie, au XVIe siècle : *Corona*, *Giardino di pensieri*, *Specchio*, *Convivio*

1. *Gazette des Beaux-Arts*, Le Musée Napoléon III, par M. Delaborde, t. XIII, p. 485.

2. Nous nous empressons de déclarer ici, une fois pour toutes, que si nous notons des lacunes dans le *Manuel*, c'est uniquement dans le but de rendre notre étude plus complète sur ce sujet. M. Brunet ne pouvait pas, ne devait pas tout dire. On ne peut demander à un ouvrage aussi collectif que le sien les minutieux détails d'une monographie. Pour notre compte, nous déclarons hautement qu'il sera bien difficile de faire mieux que lui, et que c'est encore à lui qu'on devra les progrès futurs de la bibliographie.

delle belle donne, *Trionfo di virtù*, *Fontana degli esempli*, *il Monte*, *le Pompe di Minerva*, *lo Splendore delle virtuose giovani*, *Gloria*, *Honore*, *Bellezze*, *Serena*, *Fede*, *Giojello della Corona*, *Teatro*, etc. Ces titres, aussi bien que les dédicaces, nous prouvent, comme nous le verrons plus loin, que les éditeurs de ces sortes d'ouvrages en espéraient le débit plutôt par les grandes dames que par les industriels et les ouvrières. On sera peut-être étonné du très-grand nombre d'éditions qui ont vu le jour seulement en Italie dans l'espace d'un siècle, surtout si on le compare à celui relativement restreint des exemplaires qui ont pu survivre à l'usage journalier, au contact des mains même les plus aristocratiques et au vandalisme du jeune âge. Nous sommes loin encore d'en connaître le nombre exact, et nous nous empressons de déclarer qu'en publiant ici le résultat de nos recherches, nous cédons à des instances tout amicales, et en espérant que dans la seconde partie de notre travail (qui comprendra les recueils de ce genre publiés en France, en Allemagne, en Espagne et en Flandre) nous pourrons combler les lacunes inévitables d'un premier essai. Nous faisons, dans ce but, un appel aux amateurs, pour qu'ils nous viennent en aide. Le sujet ne manque pas d'intérêt : les rapports intimes de l'art et de l'industrie au XVIe siècle sont bons à étudier sous toutes leurs faces, certaines branches de l'art et de l'industrie modernes ne pouvant qu'y gagner. Qu'on compare seulement les dessins de ces admirables dentelles vénitiennes avec ceux du jour : le premier numéro venu d'un de ces innombrables journaux de modes, magasins et autres, dont tous les boudoirs sont encombrés, pourra fournir la comparaison. C'est qu'au XVIe siècle les artistes éminents ne croyaient pas déroger en maintenant par leurs conseils le goût public dans la bonne voie, et en fournissant libéralement des idées aux industries, même les plus modestes en apparence, tandis que de nos jours, sauf de rares et honorables exceptions, les artistes d'un rang inférieur se résignent seuls à ces travaux. Voilà pourquoi, à cette époque glorieuse de la Renaissance, les moindres objets, les plus humbles outils ont un galbe tout particulier qui nous charme. Sansovino, Donatello ont modelé des heurtoirs de porte, et dernièrement encore le savant bibliothécaire du British Museum, M. Panizzi, nous prouvait que François Rajbolini (le Francia) avait gravé des caractères d'imprimerie pour les Alde[1].

Zoan Andrea Vavassore (nous le verrons plus loin), qui n'est autre que

1. Les gravures sur bois de l'ouvrage suivant : *Isid. de Isolanis, Gesta beatæ Veronicæ Mediolani Ponticis MDXVIII*, in-4°, sont peut-être de la main de Bernardino Luini, qui a certainement fourni les dessins, et c'est le plus insignifiant des livres pour sa valeur intrinsèque. Voyez Passavant, *Peintre-Graveur*, 1re partie.

ce Zoan Andrea, élève de Mantegna, dont il rappelle le style aussi bien que le burin, l'auteur de belles planches très-recherchées des iconophiles, a gravé sur bois des patrons de broderie et de tapisserie. Nous avons également de fort bonnes raisons pour croire que Geoffroy Tory de Bourges a fait la même chose, sans craindre de se ravaler au rang des artisans.

Les charmants volumes qui nous occupent sont encore une preuve irréfutable des emprunts, des renvois que l'Italie, la France et l'Allemagne se faisaient réciproquement, et qu'on pourrait appeler le commerce d'échange de l'intelligence. Ces rapports internationaux ne sont pas sans exemple dans l'antiquité, mais à l'époque de la Renaissance ils deviennent un fait constant. Il est bon de noter ici en passant que, sous des titres modestes, ces recueils renferment des dessins à l'adresse des orfévres, nielleurs, damasquineurs, ciseleurs, graveurs sur pierre, et même à celle d'artistes d'un ordre plus élevé. La seconde partie de ce travail en fournira, aussi bien que celle-ci, plus d'un exemple.

Enfin, nous devons mettre en garde les amateurs contre les trop fréquentes découvertes des libraires, ainsi que de certains collectionneurs bien connus. Rien n'est plus aisé que de confectionner de prétendues éditions inconnues avec des débris d'exemplaires incomplets sous un titre connu, ces raretés interlopes n'en restent pas moins des recueils factices, véritable marchandise de contrebande sous pavillon respecté. Ces volumes sont toujours de format in-8° ou in-4°, à peu près de même dimension ; ce qui facilite encore les fraudes, à l'aide surtout du relieur, qui de son fer tranche les marges et les difficultés. Composés souvent d'un seul cahier à la signature A 1, 2, 3, 4, etc., souvent jusqu'à 13, ces volumes, dans bon nombre d'éditions, ont la feuille du milieu occupée sur les deux faces par un dessin unique ; il est ainsi facile de vérifier s'il manque des feuillets.

Nous demandons grâce au lecteur pour les répétitions aussi fastidieuses qu'inévitables dans un travail de ce genre, et nous prions nos amis le chevalier Lazari, le comte Manzoni et M. Bigazzi, qui nous ont libéralement communiqué soit leurs exemplaires, soit leurs descriptions, de vouloir bien nous permettre de citer ici leurs noms et d'y ajouter nos publics remercîments.

ÉDITIONS SANS DATE.

1. *Burato*[1]*... questi sono quattro fogli, con mostre di tela chiara a quadretti per fare opere di punto invarie larghezze; ov è marcata gradatamente, l'opera più o meno fitta... P. Alex. Pag. (Paganinus) Benacencis F. Bena. V.V.* (Cicognara.)

1. En français : *caneras.*

Paganino a donné deux éditions sans date qui diffèrent l'une de l'autre dans le titre. La suivante, dont M. Lechi a donné une minutieuse description dans sa belle monographie des éditions de Brescia, est plus riche que la première.

2. *Burato... con* nova *maestria gratiose donne* novo *artificio vi apporto acció*, etc. — In-4°.

L'exemplaire de la collection Lechi est ainsi décrit au catalogue [1] : « Le volume est composé de cinq cahiers de dix feuillets; chaque cahier a son titre à part et la même souscription au dernier feuillet. Au recto du frontispice, sous le titre très-diffus, une gravure sur bois représente des dames travaillant à plusieurs métiers; au verso, le triomphe de la Vertu, ou mieux peut-être de la Renommée, suivi d'une pièce de vers. Le reste du cahier se compose de planches où l'on trouve des lignes croisées à angles droits plus ou moins serrés, imitant différents canevas. C'est au second cahier, à proprement parler, que le livre commence : *Libro primo, di Recami*, etc... *Opera nova.* Après une nouvelle gravure sur bois, suivie d'une épître explicatoire qui n'apprend rien de nouveau, viennent les dessins de broderie. Les *libro secondo, terzo e quarto* ne diffèrent des autres que par les dessins à l'adresse des brodeuses en linge. Le tout est d'une grande élégance et d'un goût exquis. Ce volume, d'une grande rareté, dont nous ne connaissons en Italie que l'exemplaire de M. Lechi, à Brescia, a rarement paru dans les ventes. Les gravures sur bois ou sur métal ne portent ni marque ni monogramme. Cependant, si nous devions nous prononcer sur leur auteur, nous pencherions fort pour Zoan Andrea, qui a souvent travaillé pour les Paganino [2], à Venise. En suivant de près la carrière de cet artiste, nous croyons pouvoir la résumer ainsi : il étudia le dessin et l'art de graver dans l'atelier de Mantegna vers la fin du XVe siècle. Au commencement du XVIe, il commença à travailler pour le compte des autres, et ensuite il se fit éditeur lui-même. Il devait être âpre au gain, puisqu'il mérita le surnom de *Guadagnino* ou *Vadagnino* [3]. En effet, il continua de graver pour d'autres imprimeurs, après avoir réussi à se créer une semblable industrie. Zani pense aussi qu'il a pu être orfévre, sans en donner des raisons [4]. Son nom de famille était Vavassore; il signait *i. a.* (goth.), I. A. *z. a.*, et aussi ZOVA ADREA, et tout au long *Joanne Andrea Vavassore, ditto Vadagnino*, comme on le voit sur la souscription de sa *Biblia pauperum* [5], sur la copie de *l'Apocalypse* de Durer, déjà citée, et sur sa carte d'Italie, dont parle Passavant et dont un exemplaire était à Londres en 1838, dans le Cabinet Lloyd. Ce qui est moins connu, c'est sa signature en latin sur une grande carte de France en quatre feuilles, que nous avons pu voir dans le riche cabinet de M. Angiolini, de Milan. Cette très-rare estampe, de 76 centimètres de longueur sur 58 de hauteur, porte à droite, sur un cartouche : *Questo siè il vero dissegno di tutta la Franza con tutti li suoi confini ece*, et en bas, en lettres capitales : HOC OPUS JOANNES ANDREAS VAVASSOR, DICTUS VADAGNINUS, FECIT 1536. VENETIIS. »

Nous ne saurions partager d'aucune façon l'opinion de notre savant ami M. Lazari, qui attribue à Jacopo di Barbarj, dit *le Maître au Caducée*, soit les gravures au mono-

1. Page 107.

2. Alexandre. Il grava pour lui, en 1516, une copie de *l'Apocalypse*, de Durer.

3. Ce qui, en patois vénitien, signifie *intéressé*, même un peu *usurier* et non *gagne-petit*, comme dit Passavant.

4. IIe partie, t. IV, p. 56.

5. Cicognara, Ottley, Passavant, Bartsch, Brulliot, Zanetti.

gramme *i. a.* ou I. A. et *b* (goth.), expliquant celui-ci par *Barbarj,* celui-là par la première syllabe du mot IA*copus*. Quant au maître *b,* nous nous rangeons à l'opinion émise par M. Nagler dans ses *Monogrammisten,* qui nous semble pleine de sens et de raison. Quant au maître I. A, sa manière ressemble si peu au style du maître au caducée qu'une simple inspection d'une de ses gravures suffira pour nous donner gain de cause. Si ces deux lettres devaient désigner la première syllabe du mot *Jacobus,* à quoi bon le point entre les deux lettres [1]? Zoan Andrea a vécu fort vieux. Sa carrière d'éditeur-graveur, commencée avec les dernières années du XV[e] siècle, se prolongea très-tard pendant le XVI[e], puisqu'il nous donne encore sa quatrième édition du poëme de *l'Orlando* avec gravures, en 1567 [2]. Son talent versatile lui a permis d'imiter un peu tout le monde. Nous le voyons d'abord suivre la manière du Mantegna, prendre à Albert Durer son faire et son style, et plus tard accepter le dessin de J. Salviati et le maniement de burin des frères Krieger (Guerra). Cette facilité de transformation ne devait pas peu contribuer à lui donner ces gains considérables dont il était si avide. Mais son meilleur titre à l'attention sérieuse des bibliographes, c'est celui de nous avoir donné les seuls livres entièrement xylographiques qui aient été exécutés en Italie : la *Biblia pauperum,* publiée vers 1508; les *Travaux d'Hercule,* imprimés à peu près à la même époque, et deux des cinq éditions de broderie que nous décrivons plus loin.

3. *Danieli Bartholomeo Recamatore libro di diversi disegni per Collari, punti per Fazzoletti et Reticelle divarie sorte. Agostino Parisini forma in Bologna.* — 14 feuillets in-4° obl. sans date, entièrement gravé au burin vers la fin du XVI[e] siècle.

Dans notre cabinet.

4. *Essemplario novo di più di cento variate mostre di quali sorte, bellissime per cusire intitulato:* Fontana degli essempli *(Venetia, suz anno); stampato per Gio. Andrea Vavassore, ditto Guadagnino.* — In-8° obl.; se compose de 16 feuillets en tout, dont le premier contient le titre, et au verso un avis du Pellicciolo. Les planches, au nombre de vingt-huit, sont suivies d'un feuillet imprimé où se lit un avis de l'imprimeur.

5. *Corona di raccami* (sic), *Opera nova universal... Nuovamente stampata per Gio. Andrea Guadagnino.* — 13 feuillets, sign. *a.* 1, *a.* 13, y compris le frontispice et la souscription, le tout xylographié, 52 dessins de broderie, dentelle, point de Venise, guipure, dont aucun n'est la reproduction du recueil précédent. (Voyez la planche ci-contre.)

Dans notre collection.

C'est dans ce recueil précieux qu'on peut acquérir la certitude que le Zoan Andrea dont il est question ici est bien le même qui a signé de ce nom l'un des douze panneaux arabesques, mêlés de figures, dont parle Bartsch à la page 306, volume XIII.

6. *Vavassore Gio. Andrea ditto Guadagnino. Opera nova,* etc.. *done le vene-*

1. Longtemps nous avons hésité à reconnaître Zoan Andrea comme auteur des gravures signées *i. a.* ou I · A· qu'on rencontre dans quantité de livres ; mais il ne nous est plus permis d'en douter depuis que nous avons vu un exemplaire de la copie de l'*Apocalypse* d'Albert Durer, précédé d'une planche inconnue à Passavant. Cette planche, qui représente les apôtres dans une barque menacée par la tempête, et qui est signée ·Z. A·, est dessinée et gravée entièrement dans la manière de tous les bois signés *i. a.* ou ·I· A. Elle donne pleinement raison à M. Girolamo d'Adda. (*Note du directeur.*)

2. Voir Melzi, *Guidi*, et aussi le n° 34 de cet essai.

rande donne et fanciulle trovaranno di varie opere et molte opere per recamatori et per dipintori, *etc. Nuovamente stampata,* etc.

Sous la même couverture, c'est un tout autre recueil que le précédent. Il y a un peu de tout dans ce volume : des patrons de point de Venise, des dessins à l'adresse des peintres, comme il est dit au titre, et à la fin un alphabet gothique très-riche et des emblèmes. L'alphabet gothique est le même que celui de l'ouvrage de calligraphie du Sagliente, donné par les Nicolini da Sabio, à Venise, MDXLVI, in-4°, ce qui ferait croire que les bois de ce dernier ouvrage sont aussi gravés par le Guadagnino.

Ce recueil est parmi nos livres[1].

ÉDITIONS DATÉES.

1529.

7. *Essemplario di lavori : dove le tenere fanciulle et altre done potranno facilmenti imparare, il modo et ordine di lavorare ranamare e far,* etc., *con li suoi compassi et misure. Au dernier F. Finisse* (sic) *il libro intit.,* etc. *Stampato in Venetia, per Nicolo d'Aristotile detto Zoppino. MDXXIX.* — In-4° de 28 feuillets, dont un seul de texte au verso d'un titre imprimé en rouge dans un frontispice ; gravures sur bois (n° 175, catal. Libri, 1847).

Vendu 175 francs.

1530.

8. *Fontana degli esempli. Esemplario novo di più di cento variate mostre di quacunque sorte bellissime per cucire intit.,* etc. *Ven. Vavas. detto Guadagnino.* — In-4° obl.

C'est le n° 4, enrichi d'un plus grand nombre de figures et d'un nouveau frontispice

1532.

9. *Convivio delle belle Donne, dove con li nuovi raccami,* etc. *In fine : Finisce il convivio delle,* etc. *Nuovamente stampato in Vinegia, per Nicolo d'Aristotile, detto Zoppino del mese d'Agosto. MDXXXII.* — In-4°, marque du Zoppino au titre (le Saint-Nicolas). Épître du Zoppino *alle gentil donne* à la signature *a.* II, recto et verso ; les planches commencent au recto A. III. 24 feuillets in-4°.

L'exemplaire décrit ici est chez le peintre chevalier Bertini, de Milan.

1542.

10. *Giardinetto nuovo di punti tagliati et gropposi, per exercitio et ornamento delle donne. Ven., 1542.* — In-4°, fig.

Du catalogue Cappi, de Bologne, 1829.

1. A la page 389 du *Catalogus librorum qui in Junctarum bibliotheca Philippi haerendum Florentiae prostant.* Florent., MDCIV, in-12, nous lisons : *Libro di Ricami,* 1, 2, 3, 4, 5, in-4° ; *di Ricami Corona compito,* in-4° ; *di Ricami Fede : Frutti di punti in aria, Lucidario, il Monte,* 1, 2, 3, n° 7 ; *Regina,* in-4° ; *Ricchezze,* 1, 2, in-4° ; *Specchio,* in-4° ; *Splendore,* in-4° ; *Studio,* etc. Nous plaçons ces titres ici à la suite des éditions sans date, puisqu'elles ne portent aucune indication au catalogue Giunta ; et nous supposons qu'on peut les classer parmi les suivants, aux nos 35, 19, 12, 15, 27, etc.



MODÈLE DE TAPISSERIE TIRÉ D'UN OUVRAGE D'ANDREA GUADAGNINO

(Nº 6 du Catalogue.)

1543.

11. *Esemplare che insegna alle donne il modo di cucire. Venetia, 1543.* — In-4°.

Du catalogue Cappi, de Bologne, 1829.

1544.

12. *Il specchio de pensiere* (sic), *delle belle donne dove si vede varie sorti di punti, cioè, punti tagliati, gropposi,* etc. *Venetia, 1544.* — In-4°, fig.

13. *Ornamento delle belle donne e virtuose: Opera in cui troverai varie sorti di frisi con li quali si potra ornar ciascuna donna. Ven., 1544.* — Sans nom d'imprimeur. In-4°, fig.

Du catalogue Cappi, de Bologne, 1829.

1546.

14. *Essemplario di lavore che insegna alle donne, il modo et ordine di cusire* (sic), *et raccamare,* etc. *Stamp. in Vinegia, per Gio Andrea Vavassore. 1546.* — In-4°.

Vendu 140 francs, non relié. Catalogue Libri, 1857.

1548.

15. *Il specchio di pensieri delle belle et virtudiose* (sic) *donne, dove si vede varie sorti di ponti civè Ponti Tagliati punti gropposi, ponti in Rede et ponti in Stiora. MDXLVIII. Stamp. in Venetia, per Mathio Pagan in Frezzaria, in le case nuove Tien per insegna la Fede de 16 ff.*

Dans notre collection.

1550.

16. *Vavassore detto Guadagnino Gio. Andrea. Esemplario* novo *di più di cento variate mostre bellissime per cucire, intitolato Fontana de gli esempli. 1550.* — In-4° obl. Au frontispice est représentée une fontaine avec la devise : *Sollicitudo est mater divitiarum* [1], et les deux vers suivants, qui nous prouvent que Zoan Andrea était aussi faiseur de vers :

Donne e donzelle che el cusir seguite,
Per farvi eterne alla fonte venite.

Au verso du premier feuillet, une dédicace *alla Mª Madonna Lippomana;* ensuite un sonnet du Pelliciolo. Suivent 14 feuillets imprimés des deux côtés avec 28 dessins, et au dernier feuillet un dernier *Avviso alle donne,* avec la souscription ordinaire *Z. A. Guad.,* etc.

Cicognara décrit minutieusement son exemplaire, et fait l'observation très-judicieuse que Zoan Andrea a toujours tâché de faire mieux, et qu'on remarque un progrès très-notable dans l'exécution de ses planches.

1551.

17. *Giardineto novo di Punti tagliati et gropposi, per esercitio et ornamento delle Donne. In fine: Venetia, per Matthio Pagan in Frezzaria, in le case nove*

1. Cette devise nous prouve toujours la sollicitude de Z. Andrea à augmenter son bien.

(tien per insegna la Fede). MDLI. — Au titre l'emblème de l'éditeur; au verso du premier feuillet une dédicace *alla signora Lucretia Romana Mathio Pagan, salute.* Au verso du dernier feuillet, au-dessus de la souscription, un sonnet de l'éditeur, assez bien tourné, dédié aux dames. 23 feuillets in-4°, unique signature : A... A. XI.

L'exemplaire que nous décrivons, et qui appartient à M. Bigazzi, de Florence, ne paraît pas être complet.

1555.

18. *Hieronymo da Ciutat del Frioli (Cividale del Friuli). Trionpho di Lavorio, fogliami dei quali si puó far ponti in aere. Padova, 1555.* — In-4°.

Cet opuscule faisait partie d'un recueil de six ouvrages du même genre et à peu près de la même époque, lequel est décrit dans le catalogue du maréchal d'Estrées, t. I, n° 8,843.

1556.

19. *Lucidario di Ricami di Giuseppe Toretto. Venezia, 1556.* — In-4°

Catalogue de Lucques, 1816, page 51.

1557.

20. *Il Monte. Opera nova di recami dove trovansi varie mostre di punto in aere. Venezio, 1557.* — 16 feuillets et 30 planches.

Cicognara.

21. *Le Pompe. Opera nova per far cordelle d'oro, di seta, di filo,* etc. *Venetia, 1557.* — In-4°, 16 feuillets.

Cicognara.

1558.

22. *Lo splendore delle virtuose giovani con varie mostre di fogliami e punti in aere. Venetia, per Iseppo, Foresto in calle dell' acqua a San Zulian all' insegna del Pellegrino. 1558.* — In-4°, 16 feuillets.

Cicognara.

23. *Le Gloria et l'Honore de' punti tagliati et ponti in aere. Venetia, per Mathio Pagan, in Frezzaria. 1558.* — In-4°, 16 feuillets.

Cicognara [1].

24. *Bellezze de' Recami et dessegni opera nova,* etc. *In Venetia, 1558.* — In-8° obl., 20 planches.

Volume rare, que M. Brunet indique au mot *Essemplarii.* Vendu 180 fr. en 1856. Catalogue Riva.

25. *Bellezze de' Recami opera, non men bella che utile e necessaria, et non più venuta in luce. Venetia, 1558.* — In-4°, 20 planches.

Cicognara.

1559.

26. *Trionfo di virtù. Libro novo da cucir con fogliami, ponti a fili, ponti cruciati,* etc. *Venetia, 1559.* — In-4°, 16 feuillets.

Cicognara.

1. La bibliothèque Cicognara est maintenant réunie à la Vaticana.

1560.

27. *Il Monte (libro secondo). Opera*, etc., *dove ogni bella donna potrà fare ogni sorte di lavori civè colari fazzoletti, maneghetti* (manchettes), *avertadure* (berthes), etc. *In Venetia, 1560.* — La marque de l'imprimeur représente un aigle qui tient dans ses serres un cerf blessé : *Virtute parta sibi non tantum.* Vient après la dédicace datée de 1559, *à Vittoria da Cordova Gio. Ant. Bindoni,* dans laquelle il faut noter les mots suivants : *Ho preso ardimento di presentarvi questo* secondo Monte *il quale*, etc. 16 feuillets in-4°, registre A. D.

Chez M. Bigazzi, à Florence.

28. *Passerotti Aurelio. Pittore Bolognese, designatore e miniatore*[1]. *Libro primo di lavorieri alle motto illustri et virtuossissime gentil donne Bolognesi, libro secundo...* — Recueil de dessins, de broderies, avec écussons, armoiries, allégories, dessinés à la plume dans l'exemplaire Cicognara, qui était aussi orné d'un frontispice richement enluminé et doré, avec la devise : *Non san questi occhi mici volgersi altrove.* — 63 planches.

1563.

29. *Splendore delle virtuose giovani dove*, etc. *In Venetia, appresso Jeronimo Calepino, 1563.* — Titre architectural avec frises et colonnes ; au verso, dédicace *alla molto honorata M. Anzola Ingegniera,* dans laquelle on note les mots suivants : *M'hanno fatto instantia chio voglia* di nuovo *darla in luce*, etc. — In-4°, 16 feuillets, registre A.

M. Bigazzi, à Florence.

1564.

30. *Serena opera nova di Recami, nella quale si ritrova varie et diverse sorte di punti in stuora et punti a filo*, etc. *In Venetia, Domenico di Franceschi, 1564.* — In-4° obl., 16 feuillets.

Catalogue Riva. Vendu 245 francs en 1856.

31. *Fede (opera nova), intitolata : Dei Recami nella quali si contiene varie diverse sorte di mostre di punto scritto, tagliato, in Stuora, in Rede*, etc. *In Venetia, appresso Domenico de Franceschi in Frezzaria, all' insegna della Regina. MDLVIIII.* — In-4°, 16 feuillets, registre A. Riche encadrement au titre, figures et paysage animé d'enfants et d'anges; on y voit le monogramme suivant : TᵛP ou TMP.

L'ouvrage de Nagler n'arrivant pas encore là, Brulliot, Zani et Bartsch ne nous éclairant pas davantage, nous déclarons humblement n'avoir que de vagues conjectures sur l'habile graveur qui se cache derrière ce monogramme. Cette marque, nous l'avons quelquefois rencontrée dans des volumes avec gravures d'*Eustachius*. Dans l'*Avis au lecteur*, l'éditeur Franceschi fait mention de trois autres ouvrages du même genre qu'il avait publiés sous les titres suivants : *la Regina, la Serena* et *la Speranza*.

1567.

32. *Ostans* (sic) *Giovanni* (Jean Ostans). *La vera perfettione del disegno di varie sorti di Ricami et di cucire*, etc., *punti a fogliami punti tagliati punti a fili et rimessi, punti in cruciati, punti a stuora, et ogni altra arte che dia opera a*

1. Fils de Bartol. Passerotti, vers 1560. Voyez Malvasia et Orlandi, *Abeced. pitt.*



PLANCHE D'UN LIVRE DE BRODERIES D'OSTANS

(N° 32 du Catalogue.)

disegni. Fatta nuovamente per Gio. Ostans. Vittoria, con gratia et privilegio dell' Illus. Senato Venetiano per anni X. In Venetia, appresso Gio. Ostans, 1567. — In-4° obl.

Ce volume, aussi bien que la seconde édition publiée par Franceschi à Venise, en 1591, et celle de 1584 [1], est certainement le plus intéressant de cette série pour les amateurs français; on le dirait publié en France. On y rencontre des grotesques rappelant A. du Cerceau, des rinceaux d'ornements dans le goût d'Étienne de Laulne, et surtout des frises à figures évidemment copiées d'après G. Tory. Brunet, qui décrit tout au long l'édition de 1591, n'a pas connu celle-ci [2]. Le livre cité par Du Verdier à l'article *Jean Ostans* (on l'a aussi appelé *Ostrans*), *Trésor des Patrons*, Lyon B. Rigaud, 1585, in-4°, qui nous occupera dans la seconde partie de ce travail, nous paraît être la reproduction de celui-ci. Voici donc un exemple frappant des emprunts que la France et l'Italie se faisaient au XVIe siècle. L'école italienne de Fontainebleau est tout entière dans ce livre publié en Italie, mais qui reste français par ces nuances de goût que les véritables connaisseurs seuls savent apprécier [3]. Le volume est composé de 4 cahiers, chacun de 8 feuillets, signé : A. E. Les trois premiers feuillets sont pris par le titre, une lettre d'Ostans à Lucretia Contarini, au verso de laquelle une très-belle gravure représente Lucrèce Romaine entourée de ses femmes, signée : *Jose. Sal.*, avec la date 1557 (Joseph Salviati [4]), qui a fourni le dessin, deux sonnets et l'*Avis au lecteur*. Les planches commencent à la signature A *iiii*. Il faut noter en passant qu'il y a un peu de tout dans ce recueil, jusqu'à des paysages et des compositions de genre. Sur soixante-quatorze planches, trente-deux seulement ont trait aux broderies et aux dentelles.

Dans notre collection.

1567.

33. *Splendore delle virtuose Giovani, dove si con tengono molte et varie mostre di Fogliami civè ponti in aere, et punti tagliati bellissimi. Et con tale artificio che li punti,* etc. *In Venetia, appresso Jeronimo Calepino del 1567.* — In-4°, frontispice, gravures, 20 feuillets, 35 planches.

Bibliothèque Melzi, à Milan.

1584.

34. *Ostans. La vera perfettione del disegno,* etc. *Venetia, MDLXXXIIII, presso gli heredi Valvassori e Gio. Dom. Micheli al signo dell Ippogrifo.* — In-4° obl.

L'exemplaire du peintre chevalier Bertini, le seul que nous ayons vu, étant incomplet, nous ne pouvons pas noter les différences avec l'édition de 1567. La souscription de cette édition nous prouve que Zoan Andrea Valvassore était mort déjà depuis plusieurs années.

1591.

35. *Vecellio (Cesare). Corona delle nobili et virtuose donne, nella quale si di mostra in varii disegni tutte le sorte di punti tagliati in aria, a reticella e dogni altra sorte, cosi per freggi come per merli e rosette. Venetia, appresso Cesare Vecellio, 1591.* — 3 parties, en un volume petit in-4° obl.

1. Nous la verrons plus bas.

2. *Manuel*, édit. de 1862, col. 252.

3. Les gravures des pages 355 et 357 prouveront, mieux que nous ne saurions le faire, l'opinion que nous soutenons. Il ne manque à ces gravures que le G ou la croix de Lorraine.

4. Plus connu sous le nom de Porta Garfagnino.



MODÈLE DE TAPISSERIE DANS LE GOÛT DE G. TORY

(Nº 32 du Catalogue.)

L'ouvrage renferme trois parties ayant chacune, outre le titre, une dédicace signée: *Cesare Vecellio,* auteur présumé des dessins aussi bien que d'une quatrième partie publiée deux années après sous le titre de : *Giojello della Corona, Venetia, 1593.* Chacune de ces parties a été publiée séparément et réimprimée plusieurs fois. La première partie renferme 27 planches (édition de 1593); la deuxième, 22 planches (édition de 1594); la troisième, 22 planches (5e édition, 1594); enfin le *Giojello della Corona,* de 30 planches outre le titre et la dédicace, ce qui forme un total de 101 planches, plus 4 feuillets pour les titres et dédicaces dans l'exemplaire Melzi, que nous avons sous les yeux. Cristoforo Guerra, que l'auteur appelle son ami (à la page 151 de l'édition MDXC de Damian Zennaro, *Habiti antichi et moderni*) et *Excellentissimo Intagliatore di nostri tempi,* a, selon toute probabilité, gravé aussi les bois de cet ouvrage.

36. *Prima parte di fiori e disegni di varie sorti di ricami moderni, come merli, bavari, manichetti, et altri nobili lavori. In Venetia, Franco di Franceschi, 1591.* — In-4° obl., 16 feuillets.

Catalogue Riva. Vendu 250 francs en 1856.

37. *La vera perfettione del disegno di varie sorti di ricami, et di cucire ogni sorti di punti a fogliami,* etc., *et ogni altra arte (da Gio. Ostans). In Venetia, appresso Fr. de Franceschi senese, 1591.* — In-4° obl., 40 feuillets.

Catalogue Riva. Vendu 150 francs.

38. *Corona delle nobili donne,*etc., *nel quale,* etc., *punti tagliati, punti in aria, punti a reticello da C. Vecellio. In Venetia, G. Angelieri, 1591.* — In-4° obl., fig.

Catalogue Riva. Vendu 48 francs.

1594.

39. *Giojello della Corona per le nobili et virtuose donne. In Fiorenza, appresso Fr. Tosi, 1594.* — In-4° obl., recueil de 25 planches de guipures et de broderies.

Vendu 145 francs, vente Solar.

Il paraît être le même que celui de Florence, 1596, de M. Florini. Libri, 1862. Catalogue de la partie réservée. Vendu 11 livres sterling (275 francs).

1596.

40. *Franco Gio°. Libro delle mostre da cuser per le donne.* — 16 gravures sur bois et 8 gravures sur cuivre.

Il est question de ce recueil, que nous n'avons jamais vu, dans les *Iscrizioni Venete* du chevalier E. Cicogna, IIIe vol., p. 443.

41. *Fiori di Ricami nuovamente porti in luce. Fiorenza, 1596, ad instanza di Mattheo Florini.* — In-4° obl., 2 feuillets de texte et 24 planches.

Chez M. Yemeniz, à Lyon.

1603.

42. *Fiori di Ricami nuovamente porti in luce nei quali sono varie et diversi disegni di lavori, come merli, bavari, manichetti e altre sorte di opere. Siena, appresso Matteo Florini, 1603.* — In-4° obl., 24 pages.

Chez le comte Manzoni, à Turin.

43. *Giojello,* etc. *Nel quale si di mostra altri novi bellissimi disegni di tutte le sorte, di mostre,* etc., *di punti,* etc., *cosi per fregi come per merli et rosette,*



MODÈLE DE TAPISSERIE D'UN LIVRE D'OSTANS

(Nº 34 du Catalogue.)

che con l'aco si usano hoggi di per tutta l'Europa... Opere a Mazzetto nuovamente posto in luce *con molte bellissime inventioni non mai più u sate ne vedute. In Siena, Matteo Florini. MDCIII.* — In-4° obl.

Dans la préface on parle des éditions antérieures données par ce même éditeur, et l'on y trouve le passage suivant: «... Non vi dovete maravigliare s'i o di nuovo mando « fuori altre foggie di lavori... di numero et di vaghezza superiore a quelle che da me « furono raccolte l'anno passato... ancor ch' eccellente in iuna parte da conferirsi « colle presenti. » Il faut donc ajouter une édition de Florini, de l'année 1602 Inconnu jusqu'à présent, l'exemplaire de cette édition, que j'ai collationné chez le comte Manzoni, à Turin, a quarante-huit planches gravées sur bois d'un seul côté, plus deux feuillets pour le titre et la dédicace. Les éditions antérieures ne comptent que vingt-huit planches.

1620.

44. *Catanea Parasole Elisabetta Romana. Teatro delle nobili et virtuose donne dove si rappresentano variy disegni di lavori novamente inventati et disegnati da essa. In Roma, l'anno 1620.* — Frontispice, gravure au burin avec les armes de Médicis et della Rovere plusieurs fois répétées dans un cartouche, avec des Amours dans les poses les plus charmantes et d'un si beau style que nous penchons fort à croire qu'il fut exécuté au siècle précédent pour un tout autre ouvrage. On y trouve la devise *Nisi canant qui fortia quid isti gerant. In Roma, l'anno 1620, Mauritio Bona in Piazza Navona.* In-4° obl. de 49 feuillets, dont deux pour le titre et la dédicace. La grande planche de la fin, repliée en trois, est un vrai chef-d'œuvre de xylographie. C'est certainement de beaucoup le plus considérable et le plus riche recueil de ce genre, d'une dimension inusitée jusqu'alors et d'une exécution très-soignée. Ces dessins seraient d'une application pratique aujourd'hui. Cet ouvrage, dont nous ne connaissons d'exemplaire bien complet que le nôtre, n'a jamais, que nous sachions, passé dans les ventes. Les planches sont au nombre de quarante-cinq, imprimées d'un seul côté. La grande planche de la fin se trouve seule, à l'Ambrosienne, dans le carton E, contenant d'anciennes xylographies. Le *Manuel* n'en a pas donné de description.

1625.

45. *Giojello della Corona, per le virtuose donne. Ven., 1625.* — Oblong.

C'est une nouvelle édition de l'ouvrage décrit sous la date de 1591, n° 33 de ce catalogue.

46. *Corona della nobili donne,* etc. *Libro primo* (le seul): *Nel quale si di mostra in varii disegni,* etc. *In Venetia, Alessandro de Vecchi, 1625.* — In-4° obl. de 27 feuillets, deux pour le titre et la dédicace, accompagné d'un portrait de Marie d'Aragon.

1642.

47. *Le Pompe di Minerva, per le nobili e virtuose donne che con industriosa mano di trattenersi dilettano in far Rezze, maglia quadra, punti in aria, punti tagliati, punti a reticello cosi per fregio come per merletti e rosette di varie sorti, si come oggidi con l'aco di lavorar usati per tutta l'Europa, arricchite di bellissimi et vaghi intagli cavati da più celebri autori di tal professione. In Pistoja, per Pier A. Fortunato.* — In-8° obl., dédicace à Caterina Giraldini, in Cellesi. 20 agosto 1642.

Cette description m'est communiquée par le comte Manzoni, qui a vu le livre à San Marino, chez M. Parenti Bonelli.

1658.

48. *Vinciolo (de), Vénitien seigneur Frédéric. Les singuliers et nouveaux pourtraits pour toutes sortes d'ouvrages de lingerie. A Thurin, par Eleazaro Thomissi, 1658.* — In-8°, figures.

L'ouvrage est exécuté par un Italien et imprimé dans une ville italienne; voilà pourquoi nous en avons placé ici la description, quoiqu'il soit écrit en français. Il est séparé en deux parties, réunies pourtant dans un seul volume. La première, de 44 feuillets avec 39 planches d'une belle exécution, est précédée du titre, au verso duquel le portrait de Henri III de France, ensuite vient un *Avis au lecteur,* le portrait de la reine et la dédicace, enfin un sonnet aux dames et demoiselles. Cette première partie contient l'ouvrage au point coupé. La seconde, de 36 feuillets imprimés des deux côtés, donne des dessins sur canevas, des tissus à maille, etc. En tout 86 feuillets et 109 gravures.

Cicognara.

Nous terminerons cet article en faisant appel aux amateurs qui connaîtraient quelques recueils italiens qui auraient échappé à nos recherches, et en les priant également de nous renseigner sur les ouvrages analogues publiés en France et en Allemagne, qui formeront la seconde partie de ce travail que nous espérons compléter prochainement.

GIROLAMO D'ADDA.



LES

POTERIES DU MIDI DE LA FRANCE

ÉTUDE A PROPOS

D'UN LIVRE PUBLIÉ PAR M. J. C. DAVILLIER[1]

III.



'APPARITION, dans les Basses-Alpes, d'une poterie d'art finement travaillée, décorée avec goût, devait exciter, dans tout le Midi, une émulation extraordinaire. Indépendamment de la ville de Marseille, que nous plaçons à un rang égal à Moustiers, plusieurs localités cherchèrent à profiter de la vogue des lambrequins et des grotesques, et une sorte de rivalité s'établit entre l'usine mère et les établissements élevés autour d'elle.

VARAGES.

M. Davillier considère le bourg de ce nom[2] comme pouvant revendiquer le plus ancien et le plus important des établissements de ce genre ; il a été fondé, antérieurement à 1740, par un sieur Bertrand, sur l'emplacement d'une ancienne église dédiée à saint Jean, dont il conserve le vocable. M. Bertrand, descendant des premiers propriétaires, exploite encore la fabrique, et annonce que sous ses ancêtres on faisait, au réverbère, le genre de peinture à chinois imitant la faïence de Strasbourg. Nous avons vu le même décor signé par Tion de Moustiers, et il a certainement été fait aussi à Marseille.

1. Voir *Gazette des Beaux Arts,* même tome, p. 250.

2. Il est situé dans le Var, à vingt-cinq ou trente kilomètres de Moustiers.

D'autres usines sont signalées par M. Bertrand comme ayant existé anciennement à Varages, ce sont celles de :

Bayol, dit Pin, plus tard Grégoire Richeline ;

Fabre, plus tard Bayol ;

Clérissy, qui eut pour successeur Grosdidier ;

Montagnac ;

Laurent, plus tard Guigou.

Trois autres appartenaient au baron d'Oppède, et furent exploitées par différents locataires, au delà de 1791.

M. Davillier se demande si le Clérissy de Varages ne serait pas le grand industriel de Moustiers qui aurait voulu s'établir dans le centre même où on lui faisait concurrence, ou bien si c'est un des membres de sa nombreuse famille. Nous inclinons vers cette dernière opinion.

En rapportant, d'après M. Bertrand, que la marque de Varages était une croix tracée en noir, en bleu, etc., sous l'aile des plats et assiettes, l'auteur s'étonne de rencontrer ce signe sous des pièces en camaïeu bleu, style Bérain, et sous d'autres à fleurs polychromes d'une peinture très-fine, lorsqu'on sait que les faïences de Varages, « en général grossièrement peintes, étaient le plus souvent des services destinés à l'usage des ménages modestes. » Il ajoute : « Sans la croix qui marque l'origine de ces pièces, on les prendrait aisément pour des faïences de Moustiers. »

C'est qu'en effet la croix n'est point une marque de fabrique ; c'est la trace des idées religieuses persistant encore dans le cœur des populations méridionales. Nous avons trouvé la croix avec les signes Lo, AP et beaucoup d'autres ; nous pouvons la signaler encore sous des vases italiens ; enfin M. Desmares de Goult l'attribuera à son tour à la fabrique de sa localité, ce qui signifie tout simplement qu'on a mis une croix partout, probablement lorsque la douzaine de pièces ou la fournée était terminée, pour placer ainsi l'ensemble du travail sous la protection divine. Cette opinion, qui est celle de notre excellent ami, M. Édouard Pascal, habitué à vivre au milieu des populations languedociennes, est partagée par M. Riocreux, le savant et expérimenté conservateur de Sèvres.

Il devient dès lors presque impossible de distinguer les produits de Varages des ouvrages médiocres de Moustiers et de Marseille, car nous ne croyons pas plus que M. Davillier qu'un V cursif, rencontré quelquefois, puisse plutôt désigner un nom de lieu qu'un nom d'artiste.

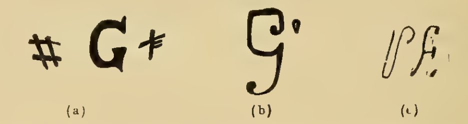
TAVERNES.

L'auteur va même encore augmenter la difficulté en décrivant les ouvrages de cet autre bourg du Var, distant du premier de six kilomètres.

Une fabrique y fut établie dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle par un faïencier du nom de Gaze, dont les travaux ont cessé en 1780.

Une pièce certaine de Tavernes, conservée par M. J. Gaze, descendant d'une famille de céramistes provençaux, a été offerte au Musée de Sèvres par M. Davillier; c'est un plateau rond, à bord contourné, orné de bouquets de fleurs en bleu et portant au revers un G majuscule ([a]).

Pour éviter toute fausse interprétation, nous devons prévenir les amateurs qu'il existe dans la collection de M. Édouard Pascal un plat armorié signé d'un G ([b]) ressemblant beaucoup à celui donné dans la monographie de M. Davillier. Mais le premier est une marque de décorateur, car le même service renferme des pièces portant P F ([c]).



(a) (b) (c)

Au surplus, l'auteur avoue que les faïences de Tavernes sont d'un intérêt secondaire : l'émail d'un gris bleuâtre, le bleu manquant d'éclat, les font ressembler aux produits les plus ordinaires de Varages.

Voilà ce que l'on sait aujourd'hui sur la fabrication provençale, et c'est peu; mais M. Davillier en dit moins encore sur les usines du Languedoc. Nos notes nous permettent de compléter son travail, et nous allons le faire en réservant scrupuleusement sa part.

TOULOUSE.

Le chef-lieu de la Haute-Garonne devait ressentir le contre-coup du mouvement marseillais; aussi trouvons-nous des services à grotesques sortis de ses usines et signés en toutes lettres du nom de la ville. Ces précieux spécimens ont appartenu à M. Vinot, sans qu'il lui ait été possible de nous dire dans quels cabinets ils sont classés aujourd'hui. Les curieux de Toulouse trouveraient peut-être dans les archives municipales quelques renseignements sur les auteurs de ces services. Deux établissements fonctionnaient encore en 1791.

MARTRES.

Ce centre a jeté aussi dans le commerce de grossières imitations de Moustiers; voici ce qu'en dit M. Davillier : «Une pièce signée, qui m'a été remise par un amateur distingué de Toulouse, M. Pujol, m'a permis de reconnaître les produits de cette fabrique; c'est une bouteille ornée

de fleurs peintes en bleu, en jaune, en vert et en violet; d'un côté on lit l'inscription : *Marie-Thérèse Le Conte*, et de l'autre : *faite à Martres le 18 septembre* 1775. » Là fabrication continuait encore en ce lieu vers 1791.

AGEN.

C'est à M. Riocreux qu'on doit la détermination des faïences émaillées de l'Agénois ; on remarque, au Musée céramique, un grand plat, assez beau, d'émail, où semblent se refléter encore les traditions de Moustiers. Le décor rocaille en est d'un dessin faible, et les émaux, peu brillants, sont dominés par un brun violet intense ; pourtant il est facile de reconnaître l'influence d'un type que nous allons retrouver bientôt jusqu'en Savoie.

Une autre pièce du même musée est un vase de pharmacie à anses tordues, en faïence un peu grisâtre ; il est orné de filets en vert pâle et de guirlandes de laurier vertes, rehaussées de noir, entourant un cartouche dans lequel est écrit : ORVIETANVM.

Ces deux produits, étrangers l'un à l'autre par la facture et le style, semblent annoncer des fabriques diverses, celles d'Agen et de Montauban, et nous nous expliquons la prudente réserve de notre savant ami, qui les désigne sous la rubrique générale : *Agénois*.

MONTPELLIER.

M. Davillier n'a pas connu tous les renseignements relatifs aux faïenceries de cette ville, et l'*Almanach historique* de Donat eût suffi pour lui prouver qu'il devait y avoir eu des usines antérieures à celle de Philip.

Grâce à des recherches faites dans les archives départementales de l'Hérault par M. Vionnois, juge à Montpellier et membre de la Commission des beaux-arts, M. Charles Perrier, architecte, a pu nous transmettre les documents suivants :

En 1717, ou au commencement de 1718, un sieur Ollivier, qui était à la tête d'une manufacture considérable, s'adressa à M. de Basville pour obtenir : 1° que les faïences de Marseille ne pussent être introduites ni débitées dans le royaume ; 2° la permission de faire venir de l'étranger du plomb et de l'étain pour l'usage de sa fabrique.

Ces demandes furent communiquées au ministère, et M. de Machau répondit, le 23 mai 1718, que le conseil avait rejeté la première et admis la seconde. Ainsi, il était permis au sieur Ollivier d'introduire 200 quintaux de plomb, poids de marc, et 50 quintaux d'étain. Le

passe-port nécessaire pour l'exécution de cette décision fut délivré le 2 août 1718.

Quant au sieur André Philip, il était Marseillais et il vint s'établir à Montpellier vers 1790, apportant avec lui les procédés et le goût de sa ville natale. On ne sait s'il éleva une manufacture, ou s'il prit la suite d'un établissement déjà formé; mais, s'il faut lui attribuer les pièces offertes à Sèvres par notre ami, M. Édouard Pascal, et celles que cet amateur éminent conserve lui-même, on sera disposé à croire que Philip est resté Marseillais. Ses fils, Antoine et Valentin, lui succédèrent. L'usine avait primitivement son siége au faubourg de Nîmes, à côté de l'hôtel de la Couronne ; elle fut transférée plus tard au lieu dit le Poids de la Farine, au-dessous du grand remblai nord de l'esplanade.

Beaucoup de faïences de Philip ont le fond jaune; mais ce fond est fréquent aussi à Marseille, et il décore certaines faïences allemandes.

NIMES.

A quelle époque doit-on faire remonter les établissements de cette ville ? Il nous serait impossible de le dire ; mais le nom de *rue de la Faïence*, appliqué à une des voies de la cité, nous semble une preuve qu'il a dû exister une ou plusieurs usines importantes dans ce lieu.

Nos renseignements ne remontent pas au delà du XVIIIe siècle ; un petit sabot en faïence, daté de 1702 et portant une inscription, a malheureusement été détruit sans laisser, dans la mémoire de celle qui le possédait, d'autre souvenir que celui de cette date.

Notre excellent ami, M. Édouard Pascal, a trouvé, chez la même personne, d'autres pièces que nous allons décrire, et qui ont cet intérêt particulier d'avoir été faites expressément pour son ancêtre, ami du fabricant. La première est une gourde lenticulaire; sur son émail, un peu grossier, figurent, en couleurs pâles, des bouquets de fleurs, des insectes et papillons, deux cœurs traversés d'une flèche et des instruments de boulanger. Sur un côté de la panse on lit ces vers patois :

Loubier travaijo,
Auso sàl braijo,
Din son oustaut,
El neubais coumo un trou,
Toutgour badino et sai vesino,
An badinant et neufour son pant [1].

1. Loubier travaille, quitte ses culottes dans sa maison, il boit comme un trou, toujours badine avec ses voisines; en badinant il enfourne son pain.

Connaissant les goûts bachiques de son ami et voisin, le boulanger Loubier, le faïencier lui avait en outre offert une cruche vinaire, dans le genre de celles de Rouen et formée d'un homme assis sur un banc. Enfin une assiette en camaïeu vert un peu rehaussé de bleu, et dans le genre des grotesques de la Provence, offre cette particularité qu'il existe au centre une figure de femme, en costume polychrome, portant un panier. Comme sur la gourde, les dessins sont assez faibles et l'émail révèle une fabrication grossière. Les pièces qu'on rencontre encore à Nîmes sont toutes à bouquets, dans le style de Bonnefoy, de Marseille ; on y remarque des roses faites avec un manganèse foncé ; parmi les fleurettes à longues tiges est une pensée très-caractéristique.

VAUVERT.

Ce bourg, situé à dix-huit kilomètres de Nîmes, a possédé une fabrique d'un autre genre ; on y faisait une terre vernissée, à dessins gravés en creux, ainsi que cela se pratiquait en Italie et à Beauvais, aux XV[e] et XVI[e] siècles. Voici l'inscription d'un plat où l'on trouve et le nom du fabricant, et la date du travail : *Fait par moy jean gautier à Vauvert ce* 10 *avril* 1736. *Camarade bevount tandi tandit que le vin et bont Vyala D. D.* Ce plat est conservé dans la famille de celui auquel il était spécialement dédié.

ANDUZE.

D'après la tradition, le Jean Gautier de Vauvert est le père du Jean Gautier d'Anduze, auquel cette ville doit la création de l'industrie des vases à fleurs en terre vernissée. On trouve dans le Midi une grande quantité de ces vases, variant depuis quelques centimètres jusqu'à la grandeur d'une caisse à oranger. En général, leur décor est marbré ou simplement vert.

CASTILHON.

Qui eût pu deviner l'existence d'une fabrique dans cette localité ignorée des environs d'Alais ? Pourtant on y a fait d'assez belle faïence imitée de celle de Moustiers, ainsi que le prouve un plat de la collection de M. Édouard Pascal. La pâte est un peu épaisse, mais l'émail est blanc et pur, le décor se compose d'un personnage grotesque, médiocrement dessiné et de guirlandes et bouquets en vert jaunâtre chatironné de manganèse. La pièce est signée en toutes lettres : CASTILHON.

Avant de passer outre et de parler des localités éloignées où le décor méridional s'est imposé par la puissance du talent et de la mode, rentrons

dans les contrées voisines de son point de départ, et parcourons les intéressantes usines du Comtat Venaissin.

AVIGNON.

M. Davillier, nous ne saurions que l'en louer, a eu le bon esprit de ne se point renfermer dans les limites étroites d'une classification technique ; faïence ne signifie pas pour lui une terre émaillée, quelle qu'elle soit, mais un ouvrage céramique où le goût peut trouver quelque chose à admirer. A ce titre il mentionne les terres vernissées d'Avignon, dont chacun connaît l'élégance et le genre sévère, avec leur simple glacis brun, varié parfois de jaune et de vert ; seulement, il se demande si ces pièces sont bien d'Avignon.

Nous pouvons le lui affirmer d'après les documents que M. P. Achard, archiviste du département de Vaucluse, a bien voulu nous transmettre par l'intermédiaire de M. Édouard Pascal. Il y avait dans la ville une *rue du Four de la terre*, ce qui implique l'existence en ce lieu d'une fabrique de poterie. Pourtant, parmi les anciens habitants notables de cette rue on ne trouve aucun céramiste. Voici quels ont été les potiers avignonnais cités depuis le XVIe siècle :

« Maître Calle Monteroux, *quondam poterius*, 1500 (?) au Puits des Tournes ;

« Maître Veran Merlesius, potier, 1517, dans l'enceinte de la paroisse Saint-Agricol ;

« Guilhermus David, *poterius*, 1519 ;

« Petrus Bertet, *teulisserius*, 1539, rue de la Pailhasserie ;

« Johannes Roqueti, *poterius*, 1551, *in carreria*[1] *Portalis Matheronis, sive putei Cathenæ* ;

« Antoine Castan, potier, 1596, rue Saint-Marc, près du collége ;

« Louis Fauquet, potier de terre, demeurait en 1715, rue Saint-Sébastien, à côté du jardin de la Compagnie de l'Arc. »

Les derniers potiers dont on trouve le nom dans les archives de la ville sont les frères Ruel et les frères Blanchard, qui travaillent encore.

Mais, en cherchant ailleurs, M. P. Achard a pu augmenter cette liste : en 1694, M. Montclergeon, d'Avignon, demandait à la commune de Piolenc l'autorisation de faire charger un bateau d'une certaine terre qu'il prendrait aux Putis (les puits), à l'effet de s'en servir pour fabri-

1. Notre collaborateur, M. Paul Mantz, nous explique ce mot tout local, qui s'applique aux chemins praticables pour certaines charrettes.

quer des pipes, ainsi que le faisait auparavant M. Vauceton, ancien potier d'Avignon [1].

On le voit, du XVI[e] siècle aux temps actuels, le chef-lieu du Comtat Venaissin n'a cessé de cultiver l'art céramique. Ses anciennes terres se distinguent par une élégance singulière dans lès formes, et un emploi judicieux des reliefs sculptés ; on peut s'en convaincre en parcourant la série des pièces conservées au Musée céramique, les unes vernissées en brun de manganèse, les autres variées de jaune et de brunâtre, ou tachetées à la manière de l'écaille ; sur quelques-unes de celles-ci une décoration d'or rehausse encore la riche teinte du fond.

Les potiers d'Avignon se sont-ils bornés à l'emploi des terres brunes vernissées? Ne doit-on pas penser, qu'entourés comme ils l'étaient de fabriques de faïence émaillée, ils aient cherché à s'approprier des méthodes partout accueillies avec faveur ? Tel est notre avis ; ainsi nous ne saurions reconnaître, avec M. Davillier, un ouvrage de Moustiers dans le surtout de forme étoilée qu'on voit au Musée du Louvre, et dont le décor, presque rouennais, se complète par une armoirie centrale ; sorti en quelque sorte du même moule qu'un plateau brun d'Avignon placé tout auprès, ce spécimen paraît bien appartenir à la fabrication de la ville ; nous avons d'ailleurs rencontré des surtouts ou plateaux d'aiguières de même forme avec le fond bleu maculé de blanc, ce qui indiquerait bien plutôt une habitude nivernaise que les pratiques habituelles de la Provence.

Nous serions d'autant moins étonné de trouver des terres émaillées avignonnaises, que le goût des poteries de luxe a été introduit par les papes dans le Comtat Venaissin ; partout, selon la remarque de notre collaborateur M. Léon Lagrange, on y trouve les majoliques italiennes côte à côte avec les produits français.

L'hôpital de Carpentras possède toute une pharmacie de style italien ; cette ville a eu, d'ailleurs, dès le XV[e] siècle, ses tuileries et ses fours à potiers : Jean Michoni (1457), Pierre Bertrand (1459) et Antoine Bollega (1480) fournissent des tuiles pour la couverture des classes de l'Université. En 1487, le consul de la ville prend un arrêté concernant la police de la fabrication de la vaisselle [2], ce qui permet de supposer que le travail et le commerce avaient une certaine importance.

A une époque moins éloignée de nous, le département de Vaucluse a donné naissance à des œuvres plus intéressantes pour l'art, et sur

1. *Archives de Piolenc.* Voilà un document qui fait remonter dans le Midi, bien antérieurement à 1771, la fabrication de la pipe à fumer.

2. Archives de Carpentras.

lesquelles les détails suivants nous sont fournis par MM. P. Achard, Desmares, de Goult, et Bonnet, d'Apt.

GOULT.

Les messieurs de Doni, seigneurs de Goult (canton de Gordes, arrondissement d'Apt), cultivaient avec passion l'art du potier; lorsqu'un ouvrier se faisait remarquer dans les fabriques environnantes, ils l'appelaient auprès d'eux et travaillaient avec lui à la production de pièces où l'élégance et la fantaisie artistique se révélaient à un degré peu ordinaire. Fondée vers 1740, l'usine a été fermée en 1805 seulement; mais la véritable époque de sa splendeur peut être fixée à 1788. Les premiers ouvriers furent appelés de Moustiers; il en vint plus tard d'Apt et d'ailleurs; la terre se prenait à la Coste ou Manerbes, au quartier des Jacines, près le couvent de Saint-Hilaire; l'émail, composé d'étain et de plomb (la tradition prétend qu'il y entrait des blancs d'œufs!) n'était pas d'une blancheur irréprochable, mais les peintures sont remarquables: couleurs, sujets, dessin, tout en est fort bon. On assure que des artistes venus d'Italie y auraient travaillé. M. Arnoux de Toulouse aurait aussi passé quelque temps dans la fabrique.

Le château de Goult acquis, contenant et contenu, par M. Desmares, renferme encore un assez grand nombre de faïences anciennes; quelques autres sont entre les mains de M. Reybaud, céramiste d'Apt. Ces messieurs avaient exposé ces précieux spécimens à Apt, lors du concours régional de cette ville en septembre 1862.

La plupart des produits de Goult sont sans marques; quelques-uns portaient une croix en couleur; d'autres, plus rares encore, sont signés d'un H combiné avec un C; enfin, il en existe qui sont inscrits des chiffres 20, 30, 32, 37, 560, bien que leur forme et leur grandeur soient identiques; ce ne sont donc pas des numéros de modèles, mais plutôt des signes adoptés par les ouvriers pour distinguer des commandes. Au surplus, le personnel était peu nombreux; cinq ou six personnes le composaient, et cela se conçoit, puisqu'il s'agissait d'une fabrication de choix et non d'une entreprise industrielle. La tradition a conservé le nom des frères Brès ou Brert, cousins de M. Arnoux, dont l'un travaillait sur le tour et l'autre peignait ou dirigeait la décoration.

LA TOUR D'AIGUES.

Une remarquable émulation semblait animer d'ailleurs la noblesse du Comtat Venaissin; M. de Bruni, baron de la Tour d'Aigues, fondait aussi,

dans son magnifique château, un établissement céramique. A quelle époque doit-on en faire remonter les travaux? Quelle était leur nature? Nous avons mentionné [1] la demande faite par M. de Bruni, en 1773, pour obtenir l'autorisation de fabriquer la poterie translucide; à cette époque ses faïences étaient donc arrivées à toute leur perfection, et il cherchait encore mieux.

M. Bonnet, d'Apt, a reçu, il y a douze ou quinze ans, de M. le marquis Saqui de Tourrès, dont la famille était alliée à celle des Bruni, un vase en faïence de la Tour d'Aigues qu'il décrit ainsi : « C'est un pot à fleurs quasi cylindrique porté sur un petit pied et muni de deux anses cherchant à représenter deux branches de vigne entrelacées. Ce pot, revêtu d'un émail très-blanc, très-glacé, est orné d'un joli bouquet de jonquilles, de pensées et d'œillets, bien peint et d'un effet fort agréable. »

Chose assez curieuse, cette fabrique a laissé peu de souvenirs dans le pays; M. Bonnet pense que cela tient à ce que la plupart des ouvriers étaient étrangers. Pourtant, entre 1773 et 1793, époque de la destruction du château, et probablement de l'usine, il a dû être produit un assez grand nombre de pièces pour qu'on en puisse trouver d'autres que le vase à fleurs de M. Bonnet. Nous nous demandons, dès lors, s'il ne faudrait pas chercher les faïences de la Tour d'Aigues parmi les imitations de Moustiers et de Marseille; dans ce cas, M. Jules Canonge, de Nîmes, en posséderait une, et M. Édouard Pascal en aurait une autre : voici la description de celle-ci. C'est un de ces porte-huilier fréquents dans le Midi, et de forme naviculaire, terminés par des mascarons; son émail est d'un blanc mat un peu gris, très-différent de ceux de Moustiers et de Marseille. Quant au décor bleu, il est composé de bordures à lambrequins entourant des médaillons arabesques à fonds variés de style oriental. Par l'une des grandes ouvertures de la pièce on a tracé sur le fond la marque



Le spécimen de M. Canonge est à bouquets de fleurs polychromes, et porte la même tour. Or, ce signe, tout nouveau sur la faïence, nous remet en mémoire avec plus de force les suppositions que nous avions hasardées timidement au sujet des *porcelaines à la Tour* qui pourraient bien avoir été faites dans le Midi. Les curieux s'enquerront et jugeront.

1. *Histoire de la Porcelaine*, p. 617.

APT.

Les poteries d'Apt paraissent avoir peu varié depuis leur origine jusqu'à nos jours; la première fabrique, fondée au Castellet, dans le Luberon, à huit kilomètres de la ville, par un M. Moulin, a fourni les faïences fines à reliefs, vernissées en jaune, qui se font remarquer par leur goût artistique et la finesse de leur décoration; un abbé Moulin, oncle ou frère du fabricant, y consacrait son talent de modeleur. Transporté à Apt même, par un frère du fondateur, l'établissement languit et ferma vers sa vingtième année d'existence, après avoir passé par diverses mains.

En 1785, M. Bonnet, aïeul du céramiste qui nous transmet ces renseignements, créa la fabrique encore en exercice et y introduisit les perfectionnements qui donnèrent un véritable essor à la production aptésienne. Aujourd'hui sept établissements travaillent dans la ville, et leurs ouvrages sont transportés en Italie, en Espagne et dans les colonies.

Les faïences imitant « la variété des couleurs du jaspe et des marbres brocatelles, » que signalaient Darluc et Millin, se font concurremment à la faïence fine jaune à reliefs. Les poteries brunes et vertes sont d'un emploi plus vulgaire.

IV.

Le moment est venu de quitter la Provence, le Languedoc et le Comtat Venaissin, pour aller chercher ailleurs la preuve de l'influence universelle qu'exerça sur le goût la fabrication de Moustiers.

MEILLONES.

C'est dans l'ancienne Bresse que cette fabrique oubliée a eu son siége ; elle se révèle à nous par des travaux importants et par une mention de l'*Almanach général du Commerce*, de Gournay. Deux jardinières curieuses, appartenant à M. Voillard, nous ont fourni d'abord le nom du lieu, celui de l'artiste décorateur et une date importante. Ces pièces, en faïence très-fine, bien vernissée, et d'une forme Louis XV des mieux déterminées, portaient, en peinture, des paysages d'une délicieuse exécution et pouvant rivaliser avec la porcelaine; en dessous on lisait : *Pidoux* 1765 *à Miliona.*

Gournay disait bien, dans son *Almanach* de 1788 : « *Meillones,* dans la Bresse, manufacture de faïence fort estimée ; propriétaire,

M. Marron, seigneur du lieu; » mais nous n'osions rapprocher deux orthographes aussi différentes sans l'appui d'une autorité incontestable. Nous recourûmes à l'expérience de notre savant ami, M. Eugène Cortambert, qui, en faisant passer sous nos yeux quelques-uns des documents dont la conservation lui est confiée à la Bibliothèque impériale, eut bientôt levé tous nos scrupules. En effet, dans les plus anciens dictionnaires géographiques, Meillones se transforme en Meillonas, et enfin, sur une carte de 1660, le nom se simplifie encore et s'écrit *Meliona*; la permutation d'un *e* en *i* s'explique très-bien sous la main du peintre Pidoux, et Miliona devient indiscutable.

Ce résultat est d'autant plus important que les pièces signées serviront à déterminer un nombre assez considérable d'œuvres d'art qui se rencontrent chez les curieux et dans le commerce. M. Armand Le Véel en a eu souvent entre les mains; il nous a montré, entre autres, de charmantes assiettes, à paysages au centre, dont le marly était orné de riches guirlandes de fleurs et d'ornements plus fins qu'aucun de ceux des faïences de Savy ou de Robert, de Marseille. Un plat du même service figurait dans la collection de l'éminent statuaire, et se trouve aujourd'hui au Musée de Cluny.

La Bourgogne a eu d'ailleurs d'autres usines dont nous ne parlerons pas ici ; celle de Meillones nous a paru intéressante à signaler, parce que la nature et la forme de ses produits semblent inspirées par les ouvrages provençaux ; nous ne serions même pas étonné d'apprendre qu'un ouvrier de Moustiers ait porté là les secrets principaux de la fabrication. Pourquoi M. Marron, seigneur de Meillones, n'aurait-il pas cédé aux mêmes impulsions que MM. de Doni, de Goult ?

CLERMONT.

L'Auvergne paraît n'avoir eu qu'un centre de fabrication céramique ancien, celui de son chef-lieu. D'après M. Brongniart, on y aurait produit, vers 1720, une terre vernissée d'un brun jaunâtre, nuancée comme l'écaille de la tortue ; ce genre de poterie, voisin des ouvrages d'Avignon, s'en distingue par une couleur plus foncée et par le façonnage moins compliqué. Le Musée céramique possède un porte-huilier dont les galeries sont simplement losangées à jour.

Mais un peu plus tard Clermont imitait, outre les terres d'Avignon, la faïence émaillée de Moustiers.

Une charmante buire ou aiguière en casque, avec anse élégante et

piédouche élevé[1], est venue révéler aux curieux cet important plagiat. Le décor de cette buire, acquise chez M. Schmidt par M. Édouard Pascal, se compose de bordures caractéristiques et d'un médaillon central à gaînes



et à baldaquin, renfermant la figure de Saturne ; certaines surfaces ombrées en teintes fondues s'éloignent du type provençal. Sous le pied, on lit : *Clermont-Ferrand*, 1734. Cette date est importante, puisqu'elle prouve que le décor de Bérain était alors assez connu par les produits de Moustiers pour que l'Auvergne s'en emparât à son tour.

Presque au moment de la découverte de cette pièce, une seconde apparaissait chez un restaurateur d'objets d'art ; c'était un pot à eau orné de guirlandes et ornements à lambrequins ; ici encore les rinceaux, jetés à pinceau plein, montraient des touches se terminant par une boule ou gouttelette toute particulière. Sur la face antérieure figurait l'écu de M. Rossignol, seigneur de Balagny, écartelé, aux premier et dernier, d'or à l'arbre de sinople; aux second et troisième, d'azur, à trois rossignols d'argent, onglés et becqués de gueules. Cet écu ressort sur une croix dont les deux branches supérieures supportent une couronne de marquis, tandis que les autres s'entrelacent dans un grand cordon terminé par la croix du Saint-Esprit. Au-dessous est écrit : *Convalescence de M. Rossignol, intendant d'Auvergne. M. Peyrol, trésorier de l'ordre,* 26 *mars* 1738.

A ces types peuvent se rattacher beaucoup de produits sans inscription, mais analogues de fabrication et de dessin; ainsi, M. Édouard Pascal a pu reconnaître un autre pot à eau et un plat armorié ; M. Riocreux n'a point hésité à placer sous la rubrique de *Clermont* une charmante coupe couverte, à deux anses, longtemps restée dans les *genera incertæ sedis* du Musée de Sèvres.

Vers la fin du XVIIIe siècle, une fabrication moins recherchée succéda aux lambrequins bleus. M. le receveur général du Puy-de-Dôme possède

1. M. Davillier désigne ces pièces sous le nom de « hanap, » contrairement à la définition du glossaire de M. le comte de Laborde.

un saladier, en terre lourde et serrée, qui représente à l'intérieur le tourneur Perrier-Lauche dans son atelier; le bleu, le violet, le jaune et le vert sont les couleurs décorantes. Une guirlande de raisins enrichit le pourtour.

Il existe encore rue Fontgièvre, où se trouvait la fabrique, un tourneur du nom de Perrier; c'est sans doute le descendant de Perrier-Lauche.

BORDEAUX.

Voilà une faïencerie fondée en 1714 par Jacques Hustin, qui obtenait, par un arrêt du conseil du 24 novembre 1719, la diminution de 10 fr. à 50 sols du cent pesant, du droit de circulation de ses produits dans les cinq grosses fermes ; 69 ans plus tard ses ouvrages sont mentionnés, par Gournay, dans l'*Almanach général du commerce* de 1788, et en 1791 sept autres usines étaient encore groupées autour d'elle. Nous n'en parlerions pourtant pas ici sans une circonstance d'un intérêt tout spécial; en parcourant, pour ses recherches archéologiques, le sud-ouest de la France, M. Benjamin Fillon s'est procuré diverses pièces céramiques qu'il s'est empressé d'offrir au Musée de Sèvres, et parmi lesquelles figure un plat bordelais entièrement imité de la faïence provençale: forme à pans coupés, bord finement godronné, ou plutôt perlé; bordure à lambrequins, armoirie centrale, rien n'y manque ; seulement l'émail grisâtre annonce une autre fabrique que Moustiers ou Marseille, et le bleu lui-même n'a plus cette pureté si remarquable dans les belles œuvres du sud-est. La curieuse lettre écrite par M. Ad. Charroppin confirme d'ailleurs les indications de M. Fillon, et nous ne pouvons qu'attendre impatiemment la publication que prépare sur Bordeaux M. Henri Brochon fils.

RENNES.

Certes, l'auteur anonyme du *Mémoire sur les faïences méridionales* ne travaillait pas comme on a coutume de le faire aujourd'hui ; ainsi que la plupart des écrivains anciens, il raconte sans fournir de preuves, il narre les faits sans les appuyer de noms et de dates; cela est regrettable sans doute, mais son écrit n'en mérite pas moins une sérieuse attention. En parlant d'un jeune Marseillais, venu d'abord à Vincennes pour y étudier la céramique et qui retourna fonder dans son pays une manufacture importante, il dit : « Ce grand succès lui suscita des jaloux ; des quantités considérables de faïence étaient achetées chez lui et portées à l'étranger uniquement pour copier les formes et tâcher d'imiter les couleurs. La Bretagne n'avait point de manufacture de faïence ; des com-

merçants de Rennes lui demandèrent des ouvriers ; il leur en procura et leur répondit même que si la température du climat ne lui eût inspiré des craintes, il s'y serait porté lui même pour remplir plus parfaitement leurs vues. »

M. Davillier se contente de rappeler, d'après un document déposé à Sèvres, qu'en 1690 une faïencerie à l'instar de Rouen fut établie à Quimper, et qu'elle fournissait une partie de la Bretagne. Ceci ne prouve cependant pas contre le récit de l'anonyme : Nantes aussi a eu ses usines ; pourquoi n'y en aurait-il pas eu à Rennes ? Il existe au contraire dans la collection de M. Édouard Pascal une preuve évidente de la véracité de l'historien marseillais ; c'est un couvercle de soupière acheté en Bretagne dans le vieux château de la Houssinière ; la forme élégante imitant l'orfévrerie, l'émail blanc laiteux, le décor composé de bouquets d'assez grosses fleurs, tout rappelle la fabrication marseillaise ; nous dirions même plus, ceci est un excellent type pour définir cette fabrication. A l'intérieur de la pièce est écrit en gros caractères :

Fait
à Rennes, Rüe Hüe
1770.

Voilà donc une date, et pour Rennes, et pour Marseille ; 1770 doit correspondre en effet à l'époque même où les ouvriers demandés apportaient leurs procédés et leur mode de décoration. Avouons pourtant qu'une certaine froideur dans les émaux jaunes, un bouillonnement dans le manganèse et des bleus grisâtres différencient la pièce copiée du modèle connu ; son aspect est généralement pâle. D'ailleurs ce n'est certes pas là le début d'une fabrique ; notre collaborateur, M. Philippe Burty, a vu en Bretagne plusieurs spécimens de l'usine située rue Hue, c'est-à-dire dans le faubourg qui, devenu la continuation de la grande voie qui traverse la ville, s'appelle aujourd'hui rue de Paris ; l'un, de 1769, est un pot à fleurs dans le genre de Nevers ; l'autre, de 1771, est une reproduction du groupe de Le Moyne, représentant Louis XV, la Bretagne et la Santé. Ce curieux morceau, revêtu de l'émail laiteux du Midi, appartient à M. le docteur Aussant. Nous ne doutons pas, dès lors, qu'il ne faille restituer à la Bretagne les belles pièces classées dans la collection de Mlle Herpin, et que, malgré leur provenance, M. Davillier avait, sur leur seul aspect, déclarées devoir être de Moustiers.

Il serait curieux de savoir laquelle des usines de la veuve Dulattey ou de Jollivet, mentionnées toutes deux dans l'*Almanach général du com-*

merce, de Gournay, a pu réclamer le concours des artistes marseillais et livrer au commerce ces imitations remarquables. L'indication du seul nom de la localité semblerait prouver qu'en 1771 l'établissement qui signait ainsi travaillait sans rival et pouvait se contenter du renom qu'il avait attiré sur la ville de Rennes[1].

Nous l'avons dit plus haut : ce n'est pas autour de Moustiers, ce n'est pas en France seulement qu'il faut aller chercher la preuve du succès exceptionnel obtenu par le décor des faïences provençales ; la mode ne connaît ni frontières politiques, ni barrières fiscales ; il lui faut à tout prix obtenir l'objet nouveau, ou du moins son analogue.

Nous avions quelquefois rencontré dans le commerce des pièces à décor polychrome, d'un style Louis XV exagéré, dont le dessin faible et les couleurs vives semblaient annoncer une autre main que celles des artistes de Moustiers; M. Jules Michelin nous communiqua bientôt une pièce acquise par l'un des membres de sa famille et qui vint fixer nos incertitudes. Ce joli légumier couvert, dont le bouton est un fruit garni de ses feuilles, portait des encadrements rocaille renfermant des sujets mythologiques *très-faits* par une main inhabile; sous la pièce et dans le couvercle était écrit : *La forest en Savoye*, 1752.

L'Italie elle-même a souvent appliqué sur des vases à anses contournées, à bec terminé par des têtes fantastiques, les rinceaux et les bustes de Moustiers, modifiés dans la disposition des couleurs.

Certes, en allant chercher au delà des Alpes l'influence des usines du midi de la France, nous n'exagérons rien ; l'avenir nous apprendra peut-être qu'il faut porter ses regards plus loin encore et dans des centres moins soumis aux influences générales de l'art, pour y trouver la dernière expression de cet hommage rendu au goût et au talent.

Notre ami, M. Paul Gasnault, possède une pièce singulière que nous allons mentionner ici avec plusieurs autres d'une attribution presque impossible aujourd'hui. C'est un plat à décor bleu, mêlé de quelques couleurs, dans le genre adopté à Moustiers lors de la transition du camaïeu au polychrome; un médaillon central renferme le sujet de Loth et ses filles; tout le reste de la surface est semé de motifs isolés, presque comme dans les grotesques, et l'un d'eux, vase italien à deux anses sans support, et tombé là par hasard, couronne les deux lettres AV. Ce

1. Des recherches faites sur nos indications n'ont encore obtenu aucun résultat; pourtant M. Le Véel nous annonce avoir vu une faïence de Rennes, genre Rouen, portant un nom de fabricant.

monogramme, très-différent de ceux de la Provence, se retrouve parfois sur des pièces du nord de l'Italie, où certes l'assiette de M. Gasnault n'a pas été faite.

Nous avons vu chez M. Guillain de grands plats à sujets mythologiques entourés d'ornements rocaille, peints avec un soin minutieux et visant au fini, sans style et sans talent; les bordures s'éloignaient un peu du genre de Moustiers, mais la combinaison des couleurs, le filet vert bordant les pièces, tout indiquait l'intention d'imiter le genre provençal; au revers on lisait, en noir, les lettres GAA tracées dans la forme habituelle aux usines de la Hollande.

Une charmante pièce de la collection de M. Paul Gasnault n'est pas moins inexplicable; le bord est orné du même filet vert olive; la bordure à lambrequins bleus ferait croire à un ouvrage de Moustiers ou de Marseille; mais au milieu un groupe de fruits largement peint en couleurs polychromes déroute toutes les attributions; enfin sous la pièce, on trouve :

S I G
1750

ce qui est une indication complétement étrangère aux établissements du Midi.

Certes, lorsqu'on se trouve en présence de spécimens aussi compromettants pour les inventeurs de classifications méthodiques, on est saisi d'une défaillance involontaire; il faut s'avouer à soi-même, il faut surtout avouer aux autres que ce qu'on sait est bien peu de chose. Toutes les sciences qui débutent en sont là; c'est pourquoi l'on doit montrer beaucoup d'indulgence pour ceux qui commettent les *premières erreurs*.

Nous dirons donc aux curieux, cherchez, cherchez toujours : l'histoire des faïences méridionales est encore à faire; le peu qu'on en sait montre toutes les lacunes qui restent à remplir. Il faut pour cela courage et persévérance, car se hâter trop, pour faire croire qu'on a tout dit, c'est presque un aveu d'impuissance.

On remarquera que nous n'avons pas abordé la question des porcelaines méridionales; c'est qu'en effet jusqu'ici rien de sérieux n'est venu s'ajouter à ce qui avait été écrit dans le principe; des doutes nouveaux se sont même ajoutés à ceux du passé. Nous n'avons pas en nous assez de confiance pour déclarer qu'on n'a jamais fait de porcelaine tendre dans le Midi, parce que les fabriques connues sont toutes du centre ou du nord de la France.

ALBERT JACQUEMART.

EXPOSITION DE BRUXELLES


N des inconvénients des grandes exhibitions artistiques, un argument qui plaide contre l'organisation de ces nombreux bazars modernes, c'est qu'on y retrouve toujours des œuvres déjà connues, discutées et classées par le public et la critique. Ainsi, en Belgique, où nous avons trois expositions importantes qui se succèdent régulièrement d'année en année, à Bruxelles, à Anvers et à Gand, nous revoyons régulièrement bon nombre de tableaux, de dessins et de statues qui ont figuré aux expositions de Paris. C'est ce qui a lieu cette année; et comme il ne peut entrer dans notre pensée de recommencer le travail de notre collaborateur M. Paul Mantz, nous parlerons surtout des peintres belges et étrangers qui n'ont pas envoyé de toiles au palais des Champs-Élysées, et nous essayerons de donner l'idée la plus complète de notre exposition, véritablement importante, en nous occupant plutôt de l'art que des artistes. des tendances plutôt que des œuvres.

I.

Il y a au catalogue 1,272 numéros: 900 environ pour les tableaux; le reste pour la sculpture, la gravure et le dessin.

A comparer à l'exposition de Paris, celle de Bruxelles est donc modeste, presque pauvre. Et cependant, de combien encore elle est trop riche, si la quantité n'est pas la vraie richesse!

De ces neuf cents tableaux, sans exagération et sans injustice, cinq cents auraient pu être refusés. Non pas qu'ils soient mauvais au point qu'on ne puisse les regarder sans rire; mais ils sont médiocres, fatigants, inutiles, nuisibles. Que nous font ces cinq cents toiles plus ou moins intelligemment peintes? Que gagne-t-on à les examiner, même avec la plus grande impartialité? Mal à la tête.

Parmi les sculptures, la minorité des œuvres intéressantes est bien plus étonnante encore. L'impuissance, ici, ou du moins la banalité, est générale. Il n'y a là ni idée neuve, ni exécution forte. C'est la médiocrité ennuyeuse la plus manifeste. Rien qui accroche le regard et force l'esprit à réfléchir, la conscience à admirer; rien que certains travaux d'hommes à qui on eût pu, depuis longtemps, donner un diplôme de capacité: MM. Mène et Cain, pour la France. Le premier, avec *la Prise du renard,* nielle en argent, et *le Vainqueur du Derby,* groupe en bronze; on connaît assez le talent fin et délicat de M. Mène pour qu'il ne faille plus le caractériser ici. Même réflexion sur les volatiles et les animaux avec lesquels M. Cain a fait un groupe en bronze et deux bas-reliefs. M. Frainkin, sculpteur belge, a exposé une *Tête de Vénus Anadyomène, le Pigeon captif* et *la Barque de l'Amour.* C'est de la statuaire gracieuse, qui doit plaire infiniment aux femmes.

Un Italien, M. Spaventi, de Florence, a envoyé *la Desolata,* statue en marbre. C'est une jeune fille à demi assise, vêtue à peine de cette tunique moderne dont le nom

fait crier *shoking!* aux pudibondes ladies; elle lève vers le ciel une tête désespérée. Ce n'est pourtant point la desolata; c'est le modèle qui a servi à M. Spaventi. Le titre est de beaucoup trop ambitieux pour la statue. Mais, ceci admis en toute justice, il faut dire que cette étude de jeune fille est modelée avec un rare talent. M. Spaventi cherche la vérité et la vie; c'est un artiste consciencieux et savant.

On peut encore mentionner une *Esclave*, de M. Fiers, la *Naïs*, de M. Frison, *la Primavera della vita*, statue en bronze argenté et doré, de M. Maillet, cinq ou six autres filles nues, des Achille, des Vénus, des Faunes, des bustes de toutes sortes, le *Samson* de M. L. Wiener, un exemplaire de l'immense *Victoire* de M. J. Jacquet, exécutée en bronze pour le palais d'Amsterdam, etc., etc. Mais aucune de ces œuvres n'est marquée de cette individualité sérieuse qui éveille tout d'abord l'intérêt, puis qui force à l'admiration ou à la critique passionnée. Tous les artistes que je viens de citer, et bien d'autres que j'oublie, ont de la pratique, une pratique intelligente et raisonnée, froide, positive. Ils n'ont point cet enthousiasme et cette énergie qui épanouissent l'âme, stimulent la conscience et échauffent le génie. Aussi, voyez combien de ces banalités reviennent à chaque nouvelle exposition mendier les applaudissements du public! Combien de Vénus, de Bacchantes, de Sylvains, d'Achille! Toute la vieille mythologie païenne qui nous fait rire dans les livres. Tous les « clichés » usés depuis des siècles. Toutes les « poses » académiques renouvelées, mais non rajeunies. Cercle fatal et vicieux dans lequel on tourne avec une sorte d'aveuglement, de somnolence paresseuse. A quel besoin de l'esprit moderne répond, par exemple, ce *Samson* de M. L. Wiener, qui, debout et les poings liés, semble faire un effort pour briser les cordes qui le rendent impuissant? Quel intérêt peut-on prendre à cette statue, si elle n'est pas sublime d'exécution? Où la placera-t-on, puisqu'elle est trop grande de beaucoup pour figurer sur une cheminée, à côté d'une pendule, avec un Hercule pour pendant? A-t-il été fait en vue de quelque musée moderne? On ne sait quelle place assigner à ces rébus des vieux âges. C'est donc dépenser en pure perte, pour la seule stupéfaction des ignorants, un talent qui pourrait produire des œuvres qui nous fussent sympathiques.

Les compositions architecturales ne comportent point non plus une attention extraordinaire. Il y a beaucoup de plans de palais lavés avec soin et distribués pour le plus grand bien-être, pour la plus grande facilité des gens qui devront y résider. Mais quoi de plus? Quoi de neuf, d'audacieux, dans ces travaux d'imitation, de traduction, d'assimilation plus ou moins habiles? Rien. La sculpture et l'architecture sont deux arts vieillis, endormis, qui demandent un nouveau printemps. Et ce printemps viendra à son heure; on peut prophétiser avec certitude que la rénovation est dans les esprits à l'état de germe. Quand balbutiera-t-on les premiers mots de cette nouvelle langue? Nul ne le sait. La critique et la philosophie ne peuvent que constater l'état présent de ces arts grandioses, qui ont élevé sur le monde tant de monuments durables, lorsqu'ils étaient en harmonie avec les nécessités et le caractère des mœurs et des religions des peuples.

II.

Entre les dessinateurs et les aquarellistes, il faut mentionner en première ligne M. Bida, qui a exposé des *Femmes arabes au Caire*, et *Jesus au milieu des docteurs*. C'est toujours le même talent délicat et un peu malade qu'on connaît et apprécie de longue date. Deux *Études de jeunes filles*, et un *Portrait*, dessins aux trois crayons, de M. E. Devaux, sont exécutés avec beaucoup de distinction et de sagesse. Le grand

« fusain » de M. L. Rorcourt, qui expose pour la première fois, représentant un *Souvenir de la forêt de Soignes*, a des qualités de lumière et d'élégance qui font présager un talent sérieux, peut-être profond. Enfin, les deux dessins au fusain, rehaussés de couleur, de M. Guil. Vanderhecht, panneaux décoratifs appartenant à M. le général Goethals, prouvent aux incrédules qu'il n'est point nécessaire, pour « illustrer » les appartements des maisons modernes, d'avoir toujours recours aux sujets mythologiques et aux allégories obscures des plaisirs sensuels. M. Vanderhecht a un style élevé qui ne s'écarte pas trop de la réalité, et qui est assez architectural pour s'unir parfaitement aux lignes droites des corniches et des lambris de nos maisons. Puis, le procédé dont il se sert est neuf et donne à ses paysages un aspect essentiellement original, qualité indispensable à qui veut se faire un nom dans l'art industriel.

Il y a bon nombre de dessins, et surtout d'aquarelles, qu'il faudrait peut-être signaler ici. Mais j'ai d'avance décidé que nulle œuvre, quelle qu'elle soit, n'obtiendrait de moi une mention que si elle restait dans mon souvenir à l'état d'image, même confuse. Or, je ne vois plus que les *aquarelles* de MM. Towey et Simonau, qui persistent à occuper un coin de ma mémoire; puis, plus loin, et déjà perdues dans l'ombre, les aquarelles de M. Cassagne; puis, c'est tout.

Si l'on trouvait dédaigneuses ces rapides appréciations, si l'on accusait le critique d'insouciance ou de légèreté, on serait injuste. Il est certain que la somme de talent dépensée en ces diverses œuvres qui viennent d'être citées est considérable, et que la plupart des sculpteurs, des architectes, des graveurs et des dessinateurs qui ont exposé à Bruxelles sont des hommes de mérite. Mais il n'est véritablement pas possible d'écrire pour chacun d'eux un paragraphe spécial, si court qu'il soit.

La grande valeur de l'exhibition de Bruxelles est dans les tableaux. C'est donc aux peintres qu'il faut consacrer le plus de temps; ils ont pour eux la qualité et le nombre; ils ont aussi le charme. Les galeries sont ouvertes : entrons-y avec le public, sans salamalecs superflus.

III.

La peinture d'histoire religieuse et sociale est dans une période de faiblesse extraordinaire. A quoi faut-il attribuer cette faiblesse, qui a été observée et constatée depuis longtemps déjà? Les uns disent que la foi manque aux peintres; les autres disent qu'il est bien difficile de continuer, même en les surpassant, les génies des siècles écoulés; les autres assurent que l'époque est avant tout industrielle et commerciale, et que, dans ce milieu essentiellement positif, il n'est plus possible de s'exalter à propos de mysticisme et d'héroïsme; les autres, enfin, constatent que la tradition est perdue, que le « grand style » a vécu, que nos principes ont dégénéré.

Tous, me paraît-il, ont à la fois raison et tort. La cause, non de la décadence, mais bien plutôt de la mort de l'art historique, est en nous-mêmes, parce qu'elle est dans l'air et dans les foules. Il ne faut point forcer le caractère que doivent fatalement revêtir, pour devenir des œuvres d'art, les faits et les idées. Ainsi que la langue se transforme, ainsi que la science se développe, ainsi que la solidarité s'impose, l'art suit le mouvement de la société tout entière, sans que rien puisse le contraindre à faire une évolution fausse. La tradition, qui est plutôt un frein qu'une aide, ne peut pas réveiller les idées mortes et relever les générations disparues. Les efforts faits depuis la fin du XVIIIe siècle pour continuer la Renaissance italienne n'ont eu pour résultat que de créer quelques individualités isolées dont l'influence est déjà nulle aujourd'hui; on

s'étonnera plus tard que ces sortes de plantes exotiques aient pu croître dans le terrain, remué de fond en comble, où fleurissent la morale et la philosophie modernes.

Ce qui est certain, c'est qu'en Belgique il n'y a plus, il ne peut plus y avoir de peinture historique proprement dite. Il y a longtemps déjà que nos expositions marquent clairement les nouvelles tendances de l'art. Aussi, le trouble et la confusion se sont mis dans la tradition même; les peintres ne savent plus auquel de leurs aïeux demander « le secret » du grand style. Chose bizarre, il se forme ici, dans cette Belgique que Rubens et son école ont faite rivale de l'Italie, après que les Van Eyck, les Quentin Metzu, les Stuerbout, l'avaient faite célèbre, il se forme une école germanique, à la suite d'Overbeeck et de Cornélius. Nos lauréats du concours de Rome reviennent ici métamorphosés en Allemands du Nord. Le dernier de ces lauréats, M. Beaufaux, vient d'envoyer à Bruxelles un tableau (*le Corps de saint Étienne, martyr, recueilli par les chrétiens,*) qui eût du, pour prendre un chemin logique, aller à Dresde ou à Dusseldorf. Les peintures murales qu'on exécute depuis quelques années dans nos monuments ont toutes ce cachet froid, d'un mysticisme ennuyé et sans conviction, qui fait reconnaître toute l'école d'Overbeeck. On n'y découvre plus rien de flamand ni d'italien; la source des deux grands fleuves est perdue. M. Constantin Meunier, qui a exposé un *Saint François d'Assise en prière,* s'est rencontré avec les Espagnols dans cette étude fortement colorée, où l'on retrouve encore un reste d'ardeur extatique. Les autres tableaux exposés n'ont plus de style; c'est pâle et consciencieusement médiocre. Quant à la peinture d'histoire sociale, qui cherchait ses sujets dans le passé, elle n'existe plus du tout.

On pourrait, à la rigueur, observer que quelques-uns de nos artistes se sont abstenus dans le concours actuel. Ni M. Navez, ni M. Gallait, ni M. Portaels, ni M. de Keyser, ni aucun de ceux que le public qualifie de maîtres, n'a exposé cette année. Leurs œuvres, d'ailleurs, seraient de mauvais arguments. M. Gallait est un peintre de genre, puisque la dimension des figures ne fait pas la grandeur des physionomies. M. Portaels ne peint rien mieux que les personnages étudiés sur nature en Italie et en Égypte, et qui paraissent n'avoir point ce que les professeurs d'esthétique ont nommé le style historique. M. de Keyser est un élève maladif d'Ary Scheffer; il n'a ni l'élévation dans la forme, ni l'onction dans le sentiment. M. Navez s'est depuis longtemps retiré de la lutte, et, bien qu'il fût un des derniers soutiens de l'art du passé, il ne pouvait, à lui tout seul, relever un style que nos mœurs et notre esprit ont depuis longtemps condamné.

Le seul peintre belge qui ait eu le courage de chercher le succès en cherchant le style classique, c'est M. J. Stallaert, élève de M. Navez. Il a peint la *Reconnaissance d'Ulysse par sa nourrice.* Ses personnages sont de dimension naturelle. La scène est bien composée : Ulysse est assis au milieu du tableau; la nourrice, agenouillée devant lui, à droite, lui lave les pieds, et elle vient de le reconnaître à la blessure que le roi d'Ithaque avait à la jambe. Elle va crier; Ulysse lui pose rudement une main sur la bouche. Dans le fond, à gauche, Pénélope, le dos tourné, médite près de ce travail nocturne qui trompait les plus patients des amants.

Évidemment, ce tableau eût eu un véritable succès il y a vingt ans. Il ne manque ni du style convenu, ni de la science académique; et, bien qu'il ne soit point à la hauteur de la création homérique, il est bien plus près de la vérité que tant d'œuvres aujourd'hui oubliées, et qui ont été couronnées il n'y a pas longtemps. Mais l'esprit de l'époque a fait volte-face; il voit d'autres horizons.

Il y a donc chute absolue et irrémédiable. Que quelques-uns s'en affectent, on le

conçoit; mais qu'il faille en être désespéré, et qu'on doive crier que l'art est mort, je ne le crois pas.

La vapeur, sur mer, a déchiré la voile; sur terre, l'électricité unit les peuples; en politique, la sincérité finira par tuer le machiavélisme. Voilà la vraie renaissance; et pourquoi donc en peinture faudrait-il toujours reconstruire les formes qui veulent disparaître, et fortifier les ruines impérissables en les exhaussant sans cesse de couronnements impossibles?

IV.

La peinture de genre est celle qui suit de plus près les métamorphoses sociales dans leurs manifestations intimes; le caractère d'un peuple, ses mœurs, ses fêtes, ses ennuis, ses vices, son sentiment, se décrivent en des scènes anecdotiques qui ont pour criterium la réalité.

Nous, les Flamands, et nos frères les Hollandais, nous avons conservé en ceci les instincts, les amours de nos pères. Voilà donc une tradition qui ne s'est pas perdue, et voilà aussi une tradition qui ne peut pas se perdre. Un art qui touche par tant de côtés à nous-mêmes, qui pénètre dans nos maisons, qui raconte le foyer, la famille, qui s'intéresse à nos vertus et à nos vices, qui est enfin notre miroir, doit exister. Sa valeur sera toujours réelle : elle ne peut qu'augmenter à mesure que les vieux fétiches s'écrouleront et que l'humanité prendra plus de souci d'elle-même.

Aussi ce n'est pas sans fierté que je dis ici : un des premiers peintres de genre de l'époque, c'est un Belge, c'est M. Alfred Stevens.

Qu'il soit Belge dans son art, non; il est au contraire éminemment Français. C'est Paris qui l'a formé; c'est la vie et la femme parisiennes qu'il peint dans toute son élégance et cette distinction qu'on trouve quelque peu affectée dans les pays du Nord. Ce n'est pas à M. Stevens qu'on peut reprocher de trop se souvenir de Terburg, d'Ostade et de Téniers; oh! il les a bien oubliés; il n'est leur continuateur que par la sincérité de ses travaux et la force de son exécution.

On a vu à Paris ses tableaux intitulés: *Tous les bonheurs* et *Miss Fauvette*. Ces œuvres, si différentes de caractère, prouvent que M. Stevens est un observateur délicat et studieux, qui aime son art avec passion et qui le respecte. Sa réputation n'est plus à fonder; partout on l'apprécie à sa juste valeur. Il y aurait cependant un reproche à lui faire : il ne peint pas les hommes. Eh bien! c'est une grande et une grave faute, parce qu'il peut, mieux que personne, prouver que l'homme, quels que soient ses vêtements, est toujours beau à étudier et à peindre. Cette vérité, du reste, va nous être démontrée par un peintre français dont la réputation surpasse encore celle de M. Stevens, et qui est aujourd'hui un des premiers peintres de l'époque, M. Meissonier.

Seulement, il ne s'agit plus ici de M. Meissonier, l'auteur de ces petits bonshommes du XVIIe siècle, de ces bretteurs, de ces hallebardiers, de ces lecteurs, de ces philosophes, de ces joueurs d'échecs du siècle dernier, à tête poudrée. Il ne s'agit plus seulement d'exécution exquise, d'harmonie, de clair-obscur, de dessin savant. Les amateurs vont jeter les hauts-cris : M. Meissonier peint ses contemporains. Et quels contemporains? Ici, un état-major tout brodé d'or; là, une barricade abandonnée où il ne reste que des cadavres.

Oui, une *Barricade* et la *Bataille de Solferino*. Ni l'un ni l'autre de ces tableaux n'a été exposé à Paris. Je puis donc vous en parler avec expansion.

Il y a bien encore un troisième tableau du même maître; c'est un lecteur, ou un

amoureux qui attend. C'est toujours la même rare perfection et dans l'ensemble et dans le détail, la même observation sincère et savante; mais l'intérêt ne s'attache plus à cette image, qui devient moins saisissante par la comparaison.

La Barricade appartient à un heureux et intelligent amateur de Bruxelles, M. Van Praët, depuis quelques années déjà. C'est un tableautin de quarante centimètres sur trente environ; et dans ces dimensions exiguës une douzaine de cadavres sont couchés pêle-mêle, comme ils ont été jetés sur le sol. A l'avant-plan, il n'y a que des pavés remués. A droite, les maisons fermées s'alignent dans la pénombre, muets témoins. Au bout de la rue, un coin de ciel gris. Le jour se lève. La nuit a donc passé sur les horreurs de la guerre civile, ne laissant plus aux lieux du combat que de véritables cadavres.

Ils sont les uns sur les autres, en tout pareils à un paquet de linge sale. On marcherait sur ce groupe effroyable de morts sans penser qu'ils ont été des hommes. Mais, lorsqu'on les examine de plus près, quel saisissement! quelle impression de profonde horreur! Leurs poses sont extravagantes, et pour ainsi dire impossibles; et cependant on sent, lors même qu'on n'a jamais assisté à pareille scène, que ces poses sont d'une vérité photographique. M. Meissonier a dû croquer d'après nature ces bras et ces jambes jetés comme au hasard, ces mains contractées, ces loques repoussantes, ces visages d'une immobilité terrible. Et avec quel soin ces cadavres grands de deux pouces ont été étudiés, caressés, finis, sans que nulle part ce travail minutieux ait laissé de traces de fatigue ou de maigreurs!

Le fond de rue, maisons closes hermétiquement, maisons qui ont peur, est en harmonie avec la barricade. Et ce fond est peint avec cette habileté malicieuse qui fait dire aux observateurs superficiels : « Quelle simplicité de facture! » Ce tableau, pour moi, est un chef-d'œuvre qu'on peut placer à côté de n'importe quel chef-d'œuvre hollandais ou flamand du XVIIe siècle.

Le drame, dans la *Bataille de Solferino,* a des allures moins tragiques. C'est plutôt un groupe de portraits qu'une bataille proprement dite. L'état-major, et l'empereur à sa tête, sont à gauche, sur un tertre, et remplissent la plus grande partie de la toile. A droite, plus bas, dans un ravin, deux pièces d'artillerie sont en position devant la tour de Solferino, qui se profile sur le ciel; et sur le versant du mamelon qu'il s'agit d'emporter, on voit les lignes rouges des bataillons français qui montent à l'assaut. Tout cela a l'air calme, presque joyeux, d'un jour de fête. Et l'on se figure en effet qu'assister à une bataille à distance, lorsqu'on ne se trouve jamais au milieu de la mêlée, doit produire cet effet-là.

Ce qui est merveilleux dans ce tableau, c'est l'exécution. Que sont les petits chevaux des maîtres hollandais, peintres de batailles, comparés aux chevaux de M. Meissonier? Des chevaux de bois. Oui, j'ose dire que nul de ces hommes que nous admirons tous, et qui font la gloire des Pays-Bas, n'a produit une œuvre aussi réelle et aussi puissante, dans ses dimensions lilliputiennes, que cette *Bataille de Solferino*. Tout y est parfait. Les portraits des personnages, leur attitude, l'arrangement des groupes; le paysage, solide et clair comme les beaux paysages des gothiques flamands; le ciel, profond et lumineux; la largeur même de la touche, qui rend la peinture grasse et énergique: il faut tout admirer. Et pour nous, artistes et critiques, qui sommes friands de certaines qualités auxquelles le public ne comprend rien, quel charme que cet ensemble pareil à de l'émail, que ce ton si harmonieux qu'il semble que le temps ait aidé déjà à le perfectionner en lui ôtant les crudités de sa fraîcheur première! Il faut

être merveilleusement doué pour parvenir à un pareil résultat en restant simple, si simple, qu'il semble que tout le monde pourrait produire cette belle œuvre.

Ces tableaux sont des chefs-d'œuvre du genre; oui, c'est mon opinion, après réflexion, sans exagération aucune. On pourrait, si l'on voulait, chercher querelle à M. A. Stevens pour certaines fautes de dessin et de perspective aérienne qui se trouvent dans ses deux compositions; devant les tableaux de M. Meissonier, la critique est impuissante. Et ils seront bien malheureux ceux qui ne se laisseront pas naïvement prendre à ces beautés sérieuses et sympathiques!

Est-ce là de la peinture d'histoire? On dira non, sans doute. A moi, il me paraît que oui. En tout cas, c'est de la peinture émouvante et qui relève singulièrement l'art moderne.

M. Willems a exposé quatre tableaux : *la Veuve, le Message, l'Ablution, la Présentation du futur*. Sans doute, ces œuvres délicates ont été vues à Paris. Puis, lors même qu'on ne les connaîtrait pas, elles n'ont rien qui soit de nature à faire faire des observations nouvelles sur le talent de M. Willems. C'est toujours cette même exécution brillante et prestigieuse qui fait songer aux doigts des fées; c'est toujours le même calme des physionomies, les mêmes chairs roses un peu crayeuses, le même satin, les mêmes dentelles. Ces tableaux sont très-estimés par les amateurs; on conçoit cela : c'est comme la friandise peinte pour les enfants. On les mangerait ces tableaux, mais ils ne disent rien à l'esprit.

M. Knauss nous a envoyé une scène intime intitulée : *Après le baptême*, qui peint les caractères comme le ferait un romancier observateur. Il y a surtout une tête de jeune mère qui est d'une beauté de sentiment peu commune, et qui illumine tout le tableau. Si son style avait plus d'ampleur, si ses formes étaient plus solidement modelées, M. Knauss, par la profondeur de son observation, serait certainement à la hauteur des deux maîtres que j'ai nommés plus haut et qui prendront une si grande place dans l'histoire de l'art de notre époque.

M. H. Briguiboul, dont le *Robespierre* a obtenu à Paris un succès d'estime, est ici en première ligne dans ce qu'on est convenu de nommer le genre historique. *La Récréation de Louis XI*, de M. Comte, qui touche aussi au genre historique, est un tableau gai d'effet et de mouvement. Que dire de M. Hamman, qui s'obstine à fatiguer le public par ses imitations de Paul Véronèse? Et M. Alma Tandema, — le beau nom! — un jeune peintre du meilleur avenir, qui s'amuse à nous décrire *Comment on s'amusait en Égypte il y a trois mille ans!* Pourquoi ces mascarades ridicules? N'est-ce point déjà trop de voir toute une école de peintres archéologues, à la suite de M. Leys, recommencer Cranak, Holbein, Stuerbout et tous les peintres dits gothiques, en les défigurant? Et ce grand tableau de M. Muller, intitulé *le Jeu*, est-il bien plus intéresssant parce qu'il est en costumes du XVIe siècle, que le jeu d'aujourd'hui, où l'on voit autour d'une table oblongue, couverte d'un tapis vert, des groupes passionnés en habits modernes, dont les physionomies sont mille fois plus émouvantes que celles de ces joueurs d'opéra-comique?

Un peintre hollandais inconnu, M. Maris, a exposé une petite *Blanchisseuse*, que tous les artistes ont placée immédiatement parmi les toiles intéressantes du salon. C'est en effet de la peinture forte et large qui éveille l'intérêt et le captive.

Devant les tableaux de M. I. Israels, d'Amsterdam, le fantôme du passé reste à son plan dans la pensée; il ne faut plus faire d'effort pour se reporter en arrière et se remettre à vivre avec les morts. Dans son tableau intitulé *le Bateau*, on voit l'espace

immense, l'air et la mer, en pleine lumière, et si éblouissante qu'elle paraît d'abord exagérée. A l'avant-plan, près d'une flaque d'eau, deux enfants de grandeur naturelle font exécuter des manœuvres à un petit bateau à voile de la taille d'un sabot. L'exécution, dans ce tableau, n'est peut-être pas serrée d'assez près; il y a trop d'abandon dans les formes, qui sont quelque peu décoratives; mais quel aspect vivant! quelle belle plage où l'on respire si bien! que ces enfants sont heureux! et comme on les envie!

Une des grandes qualités de M. Israels, c'est de peindre l'air, l'espace, d'une manière merveilleuse. Dans *le Bateau*, comme dans *la Veille de la séparation* et *la Petite femme de Katwyk*, la perspective aérienne est exprimée aussi complétement que possible. Et c'est à ce point qu'on veut se persuader que les scènes sont peintes sur une surface plane, et qu'on le veut en vain. Le cadre enferme des formes et de l'air; il emprisonne l'espace; c'est la réalité perçue par une fenêtre ouverte sur la mer, ou par la porte d'une pauvre habitation, comme dans *la Veille de la séparation*. Puis, M. Israels exprime, avec des moyens simples et « honnêtes, » les sentiments qui l'ont impressionné dans la nature. Que de gaieté et de bonheur dans cette *Petite femme de Katwyk*, assise sur une plage lumineuse, et cousant sous le ciel bleu en attendant le retour du pêcheur! Le tableau n'a pas quatre-vingts centimètres de largeur, et il contient une profondeur de dix lieues. Puis, c'est fait en maître, largement, sans détails inutiles. M. Israels est le digne successeur de ses aïeux.

Un autre peintre de marins et de pêcheurs, honnête et sincère, c'est M. Henri Bource, d'Anvers. Son talent est sérieux et intelligent. Dans *une Soirée d'été au bord de la mer*, ses femmes debout ont un bon style et de l'élégance dans la tournure.

Dans son *Repas de noce*, M. Ad. Dillens nous initie aux mœurs de la Zélande. Les personnages nombreux qui fêtent les deux jeunes époux sont bien des Zélandais, autant par la physionomie que par le costume. Il y a dans les expressions une sorte de vulgarité qui est peut-être une preuve de la sincérité du peintre, sinon, c'est une faute grave. Le ton de l'ensemble papillote; le regard ne sait où se poser; puis l'effet n'est pas assez accentué, ce qui fait que l'intérêt s'éparpille partout sans trouver à s'accrocher nulle part.

MM. Brion et Breton ont envoyé, l'un ses *Sarcleuses*, l'autre sa *Noce en Alsace*, que le public parisien connaît déjà, ainsi que le *Choral de Luther*, de M. Charles Marchal, et *la Déroute de Khaïla*, par M. Boulanger.

M. de Curzon, qui est aussi un des fidèles de nos expositions, semble avoir l'esprit malade en ce moment, ou fatigué; il ne faut donc point le juger sur ses récents travaux.

M. Madou prendrait une place bien plus sûre dans l'art du XIXe siècle, s'il se décidait à regarder dans la foule qui l'entoure. Qu'ont donc fait Terburg, Ostade, Maas et Téniers? Leurs œuvres seraient-elles aussi intéressantes et aussi réellement vivantes s'ils avaient peint des scènes du XVe siècle? L'exemple de M. Meissonier, du reste, est là pour prouver que la vraie séve de l'art est dans l'étude des choses et des hommes de l'époque où l'on vit.

La recherche de la vérité historique, l'amour des sentiments patriotiques et nobles, sont visibles dans les tableaux de M. Dell'Acqua; seulement, son exécution n'est point assez forte et passionnée. M. de Block, le peintre d'intérieurs intimes, qui veut allier le sentiment allemand au coloris des anciens Hollandais, s'égare dans les tons dorés au point que son talent en devient monotone. Les *Moines laboureurs*, de M. C. Meunier, ont un certain cachet sévère qui va bien à ce sujet quasi biblique. Les fictions pom-

péiennes de M. Stallaert ont de la grâce, mais leur coloration est insuffisante, surtout quand on se figure la belle lumière et les ombres profondes que formait, comme aujourd'hui, il y a deux mille ans, le soleil d'Italie. Enfin, et pour finir ce chapitre consacré à la peinture de genre, je citerai les *Intérieurs* de M. H. de Brakeleer, où il y a une individualité toute prête à se développer ; la *Scène de Carnaval à Venise*, de M. Léon Becker, *le Puits mitoyen* et *le Four banal*, de M. Montigny, dont les qualités sont une interprétation naïve de la nature et une couleur claire et harmonieuse, et enfin cette jeune femme de M. Lambron, qui, toute nue et frissonnante, se donne le plaisir au moins singulier de faire courir sur ses bras des souris blanches.

V.

Comme à toutes les expositions, il y a foule de portraits; mais peu sont assez beaux pour attirer le public et satisfaire la critique. Un des meilleurs est le portrait de M. Verhaegen (un de nos hommes politiques les plus influents, mort l'an passé), par M. de Winne, qui avait exposé à Paris le portrait du roi des Belges. C'est de la peinture large et masculine, simple dans ses effets, et savante. Les portraits de M. Robert ont de la distinction et de la finesse; le buste de Mme D... surtout est d'un modelé très-pur et d'un ton exquis. Le *Portrait d'un Missionnaire rédemptoriste*, par M. Nisen, de Liége, est peint à la manière de Holbein; la tête est vivement éclairée et les vêtements noirs ne reçoivent aucune lumière; quoique cet artifice soit un peu grossier, ce portrait est cependant un des plus vivants de l'exposition. Il faut classer aussi parmi les portraits : *l'Oracle de la prairie*, de M. Speeckaert, représentant une jeune fille assise dans les champs et qui effeuille des marguerites. L'ensemble de ce tableau est très-vigoureux et rappelle certains maîtres hollandais de l'entourage de Rembrandt. Les trois portraits de M. Van Camp sont des œuvres sérieuses, bien vivantes; la physionomie, l'esprit du modèle y sont surtout exprimés avec un véritable talent. Un jeune peintre français, M. A. Gautier, doit être cité aussi parmi les meilleurs portraitistes du salon de Bruxelles; son portrait du docteur G... est d'un beau caractère, et simple sans affectation. Enfin, M. de Gronkel a exposé le portrait d'un avocat peint avec vigueur et une grande science du modelé.

VI.

Les paysagistes sont nombreux, et les bons ne sont pas rares. Ce sont les paysagistes qui ont commencé le mouvement moderne en peinture, et qui ont insensiblement ramené les peintres de marines, les peintres de genre et les portraitistes à l'étude sincère de la nature. Il faut oser l'affirmer : l'école des paysagistes en France, en Angleterre et en Belgique, est en progrès, sur certains points, même sur l'école hollandaise du XVIIe siècle. On use de moins de subterfuges aujourd'hui qu'il y a deux cents ans; les procédés sont plus loyaux, si l'on peut ainsi dire. Pour arriver à la lumière, les plus grands d'entre les maîtres, Rembrandt, Ruisdael, Hobbema, n'ont-ils pas trop souvent usé du repoussoir, soit l'ombre opaque qui courait à l'avant-plan tout le long du cadre, soit l'assombrissement des verts, qui paraissait nécessaire pour faire éclater davantage les rayons du soleil sur les prés et les chemins? Aujourd'hui, on ne trompe plus personne ; j'ai dit plus haut comment M. Israels arrivait à une intensité lumineuse extraordinaire et à la profondeur, dans des tableaux aussi clairs que la campagne plate en plein midi. Je constate que la plupart des paysagistes arrivés à rendre leur idéal ont plus ou moins cette belle qualité, qui est une victoire remportée par nos contemporains sur la tradition.

Ce qu'on nomme « la composition » en paysage a aussi subi une transformation. Il était trop facile d'arriver aux lignes sévères de l'école classique, ou à la simplicité des Hollandais, qui était le secret de tout le monde. L'étude de la nature a démontré qu'un coin de bois, un chemin, un tertre, vus par un certain côté impressionnant et exprimés par un peintre de génie, pouvaient être des chefs-d'œuvre. La petite cabane couverte de mousses fleuries et couronnées d'arbres, assise sur un monticule, avec sa flaque d'eau à gauche, son lointain clair, et surmontée d'un ciel mi-parti bleu et blanc, bien qu'elle soit toujours aussi jolie en réalité, n'attire plus guère les regards des artistes. Elle est devenue banale.

C'est surtout l'école française qui nous a affranchis de l'imitation, à la suite de l'école anglaise; et c'est l'école française qui tient le premier rang aujourd'hui dans le paysage, par sa sincérité et la largeur de son exécution.

Malheureusement, cette année, les paysagistes français ont dédaigné l'Exposition de Bruxelles. L'un d'eux, et des premiers, M. Daubigny, nous a envoyé un *Coucher du soleil*, que j'ai vu au salon de Paris, de 1857, et au salon d'Anvers, l'an passé. Il est puissant d'effet et plein de magie. Dans les paysages de M. H. Harpignies, on est étonné de voir des ciels clairs et des terrains sombres. Quel singulier parti pris! ces effets sont dans la nature, sans doute; mais il ne faut pas en faire une spécialité. M. Papeleu, bien qu'il soit Belge, appartient cependant à l'école française par son style et son instinct. Ses quatre paysages sont harmonieux, d'un aspect bien personnel. La *Route des environs de Cernai*, de M. de Groiseilliez, est un tableau plein de fraîcheur, extrêmement riant; le dessin en est large, et la couleur, imprévue et fine.

Il y a de par le monde une douzaine d'artistes valeureux que ni l'âge ni le succès ne fatiguent; parmi eux est M. Calame, le peintre suisse. Son *Plateau sur la hauteur* est fait avec autant d'habileté et de certitude que ses tableaux d'il y a vingt ans; et il a gardé sa réputation, bien que depuis qu'elle est établie toute une génération d'artistes l'ait suivi en Allemagne dans la voie qu'il s'était tracée. Je citerai M. Herzog, dont *la Jungfrau* et le *Glacier de Schwarzwald,* quoique d'une couleur pâle et crayeuse, ont de sérieuses qualités; M. Oswald Achenbach, de Dusseldorf, qui s'est épris du midi de l'Italie, et qui a exposé à Bruxelles trois souvenirs des environs de Naples, étranges d'aspect et peints en maîtres.

Un quatrième peintre allemand, M. Bennewitz de Loefen, de Berlin, paraît tenir plutôt à l'école française qu'à l'école germanique; son *Automne,* enfermé dans un petit cadre, est harmonieux et mélancolique; les arbres en sont élégamment dessinés; l'air circule partout; et c'est une de ces œuvres de physionomie modeste qui ne font rien pour attirer l'attention des curieux; mais, aperçue et regardée sans distraction, elle captive.

Parmi les Hollandais, je vois trois paysagistes arrivés, et quelques-uns qui partent et qui sans doute arriveront à leur tour. Les premiers sont MM. Hanedoes, Vandermaaten et Roelofs. *La Bruyère* et *l'Automne,* deux grandes toiles de M. Hanedoes, s'imposent par un côté sérieux et pour ainsi dire solennel. On voit que l'artiste veut avec ténacité et comprend les beautés champêtres à sa manière, sans se préoccuper du sentiment et du regard d'autrui. Il n'est pas ce qu'on nomme un coloriste; mais la tranquillité de sa gamme peut soutenir les plus forts voisinages, tant les tons en sont justes dans leur valeur relative. Mêmes qualités chez M. Vandermaaten. Son grand paysage, *la Moisson,* est d'une vérité réellement saisissante. Il y a des blés à l'avant-plan, coupés par un chemin. Au second plan, le village, avec son clocher et ses arbres, se range d'un bord à

l'autre du tableau en une ligne ondulée qui forme horizon; un ciel pâle, mêlé de blanc et de gris, couronne ce doux coin de pays. Dans le chemin, entre les blés, et déjà à demi caché par la masse de paille dorée, un convoi funèbre passe, se rendant à l'église. Ce tableau est peint avec une foi profonde ; il fait songer. Par la facture, il est honnête comme un tableau gothique ; point d'artifice de touche, point de brio : l'exécution disparaît devant les manifestations d'un sentiment vrai. Cette *Moisson* sera un des succès de l'exposition de Bruxelles.

M. Roelofs est hollandais ; il habite Bruxelles depuis longtemps, et ses sympathies sont pour l'école française. Il y a dans ses paysages une vaillance rare ; tout y est abondant, tout violente le regard du spectateur le plus indifférent. On pourrait même dire qu'il y a exagération dans ce caractère et cette physionomie qui « exigent » qu'on les admire. Les verts parlent trop haut ; les ciels ont des éclats durs ; l'eau veut être trop limpide. Mais ce ne sont point là des défauts communs ; atténués quelque peu, ils deviendront de belles qualités, la séve de vie et l'énergie de l'expression.

On peut encore citer, après ces trois artistes hors ligne, MM. Kruseman Van Elten et Bilders, tous deux hollandais. Ils sont dans le bon chemin et n'ont plus qu'à développer en eux les qualités acquises par l'étude.

Un de nos paysagistes les plus originaux, c'est certainement M. Lamorinière. Personne n'est plus consciencieux que lui. Il a un talent de bénédictin, où il entre une forte dose de patience. Toutefois la patience qui produit ces sortes d'effets change, me semble-t-il, d'espèce, et devient volonté persistante. Alliez à la photographie bien réussie la couleur quelque peu assourdie de la nature, vous arriverez à vous figurer le caractère de ce talent sobre et serein, qui se fait respecter partout dès le premier regard. Sa *Vue prise à Audernarde, effet de crépuscule,* maintient l'idéal de M. Lamorinière à une grande hauteur. L'aspect gothique et le parti pris qu'on reprochait à son style tendent à disparaître ; les arbres se meuvent, la lumière se fait et l'espace existe. Les champs engourdis se réveillent. Encore un effort, et M. Lamorinière comptera parmi les premiers paysagistes de l'époque.

M. Fourmois a plus de nerf, sans manquer de sagesse. Il tient plus aussi de la vieille école flamande et hollandaise. Il n'a oublié ni Hobbema, ni Wynants, et cependant il est très-individuel. Ses arbres, ses ciels, ses tertres, ses chaumes sont bien vus par lui : preuve qu'il se retrempe sans cesse à la grande source des impressions enthousiastes. Cette année, il y a peut-être trop de marqueterie dans sa facture ; crainte de monotonie dans les tons, il abuse de la diversité, ce qui fait deci, delà, une sorte de tapotage déplaisant à l'œil et qui trouble l'harmonie de la gamme. Mais c'est un de ces peintres qui n'ont que des faiblesses et qui jamais ne font de chutes définitives.

Le grand paysage de M. César de Cock, *Vue prise aux environs de Gand,* a également ces qualités qu'on acquiert par l'étude, quand on a de la volonté et le sentiment du beau et du vrai. Le temps de la fantasmagorie est passé ; les images outrées de la vie n'impressionnent plus ; les artistes sont des hommes sages et sensés : école nouvelle. Qu'on examine attentivement les œuvres des paysagistes dignes d'être mentionnés après MM. Lamorinière, Fourmois et de Cock, qu'on analyse scrupuleusement ces travaux empreints avant tout de vérité, et, par la vérité, de poésie : l'*Effet d'Automne*, de M. Hubert, *Midi* et *Matinée d'Automne,* de M. de Schampheleer, la *Matinée d'été,* de M. Keelhoff, les deux *Paysages* de M. Gabriel, ont tous comme qualité dominante l'impression du vrai manifestée avec sagesse et bon sens. Cherchez en vain les sites romantiques, les effets extravagants, à la Turner, il n'y en a plus. Mais la loyauté de

l'intention est visible partout ; on se sent entouré d'honnêtes gens dont l'esprit est sain, et qui n'ont qu'une ardente ambition : se faire comprendre de tout le monde, et même aimer, avoir l'approbation des savants et des ignorants, et prouver que le vrai est seul beau, et qu'il n'est véritablement aimable que dans l'honnêteté.

On a bien ri de ce mot : *honnêteté*, dans les ateliers des artistes. Quand on disait : C'est de la peinture honnête, le tableau dont on parlait était perdu à tout jamais. *Honnête* était synonyme de bourgeoise médiocrité, peut-être de niaiserie. Aujourd'hui, dans les arts, on essaye de réhabiliter ce mot et la chose excellente qu'il renferme.

Voyez le peintre de marines, M. P. J. Clays. Que veut-il ? Peindre la mer, telle qu'elle est aux heures où elle lui paraît la plus belle. Croyez-vous que pour impressionner la foule il va rêver des soulèvements énormes de vagues, qu'il va déchaîner la tempête sur les eaux ? Non ; le drame lui est inutile ; l'orage n'est pas son compère ; il ne pousse pas sur les côtes rudes de l'Océan les barques brisées et les groupes de cadavres. Il peint la mer dans sa beauté calme. Et ses quatre tableaux de l'Exposition de Bruxelles sont des œuvres de premier ordre qui ne craindraient aucun voisinage. Lumière, limpidité, profondeur, unité complète entre le ciel et les vagues, et dans chaque tableau une harmonie particulière qui est bien l'harmonie de la nature ; que faut-il de plus ? M. Clays a surtout, comme M. Israels, et comme M. Vandermaaten, le talent de remplir d'air et de rayonnement toutes ses toiles ; et, ainsi que les paysagistes, il a complétement abandonné le « repoussoir. » Il serait curieux de voir ces marines resplendissantes, claires partout, à côté des marines hollandaises du XVIIe siècle !...

M. Weber, de Berlin, qui a exposé *un Naufrage*, est encore bien loin de cette simplicité de moyens et de cette absence d'artifices. Pour faire briller ses vagues, il a dû assombrir tout un second plan composé d'un rocher avançant dans la mer et la coupant en deux, rocher surmonté de tours noires comme au plus beau temps du romantisme.

Et M. Gudin, qui nous a envoyé deux toiles immenses, l'*Arrivée de S. M. la reine d'Angleterre à Cherbourg* et *la Flotte française se rendant a Brest*, marines historiques de cinq ou six mètres de largeur ! Quel tapage ! quelles fusées ! On tire des salves sur les gros vaisseaux, c'est vrai ! Mais le ciel et la mer sont comme des volcans ; on ne voit que rouge, jaune et bleu entremêlés dans un désordre effrayant. Et *le Cataclysme*, et *le Lever de lune*, deux petites toiles soignées, caressées ! C'est bien pis !...

VII.

Il nous est arrivé de Paris des tableaux d'une originalité saisissante ; ce sont ceux de M. de Swertchkow, le peintre russe : *Station de chevaux de poste en Russie* et *Voyageurs surpris par un tourbillon de neige*. Sans doute ces tableaux ont été exposés à Paris, et il suffit de les rappeler au souvenir des lecteurs de la *Gazette*.

Un autre étranger, un allemand, M. Ad. Schreyer, également peintre de chevaux, et dont les tableaux viennent probablement aussi de Paris, photographie le sentiment comme l'appareil photographique reproduit les lignes d'un paysage. Les *Voitures valaques* et les *Chevaux de poste en Valachie* expriment parfaitement des scènes étudiées sur nature. *La Poste en Valachie* surtout est un tableau extrêmement attrayant ; les chevaux boueux, mouillés, harassés, mornes, ne savent plus sur quelle jambe reposer leurs os rompus ; ils baissent la tête, résignés, sentant bien que la course n'est pas finie. Je ne crois pas qu'on puisse mieux frapper le regard dès la première minute et forcer les spectateurs à dire : Voilà qui est juste !... Il est fâcheux que la couleur d'ensemble de ces tableaux soit par trop terreuse et lourde.

Les étrangers, comme on a pu le voir en lisant cet article, ont une bonne part du succès à l'exposition de Bruxelles. Après MM. Swertchkow et Schreyer, M. Von Thoren, un Autrichien, et M. de Haas, un Hollandais, peuvent être cités sans partialité. M. Von Thoren, qui s'est formé à Bruxelles, a exposé trois tableaux qui révèlent des qualités brillantes; *le Matin* et la *Rentrée de la Moisson* ont ces beautés d'ensemble large et lumineux qui caractérisent la nouvelle génération. *Après l'inondation*, de M. de Haas, est une composition qui dénote chez le jeune peintre de nouvelles tendances qu'on ne saurait trop encourager. Ses tableaux de chevalet, où l'on voit des vaches paître dans des prairies plates un peu trop vertes, ne pouvaient faire espérer ce drame simple intitulé : *Après l'inondation*. Les eaux se sont retirées ; là-bas, à l'horizon, le pâle soleil perce déjà les nuages ; et à l'avant-plan, près d'une masure ruinée, trois cadavres d'animaux sont étendus, roides et sans vie ; près de l'un d'eux, un chien, échappé au désastre, hurle. Nulle part on n'aperçoit d'être humain. C'est clair comme la réalité même ; et c'est par cette mise en scène si sobre qu'on parvient à émouvoir et à attacher l'âme.

Les chiens de M. J. Stevens, si solidement et si savamment construits, seraient bien plus réels et intéressants si les accessoires dont ils sont entourés prenaient moins d'importance dans la composition. Tous ces objets trop apparents sont aussi d'une même essence et font songer au bois, qu'ils soient bois, ou plâtre, ou étoffe. Les animaux des frères T'schaggeny, qui continuent Ommeganck en passant par M. Verboeckhoven, sont dessinés avec soin, selon les mouvements de leurs os et de leurs muscles. Puis, leurs sujets sont toujours bien choisis. On y voudrait seulement voir plus de chaleur dans le ton et moins de minutie dans le fini. Les vaches et les moutons de M. de Cock, au contraire, ne sont point construits avec assez d'attention ; il y a dans la forme de ses animaux un laisser aller sur lequel on doit appeler son attention. Sa manière est large et abondante ; son harmonie, quoique étrange, n'est point désagréable. M. L. Robbe, qui paraissait s'être endormi sur ses premiers succès, vient de se réveiller et tout à coup de faire un grand pas dans le chemin de la vérité : *une Matinée d'automne*, *l'Étang* et *l'Abreuvoir* marquent une sorte de renaissance qui est du meilleur augure.

Deux jeunes peintres, et il faut surtout signaler ceux qui partent, MM. Alfred Verwée et Louis Dubois, le premier avec ses *Animaux dans la prairie*, le second avec sa *Solitude*, promettent à la Belgique deux nouveaux maîtres. M. Werwée voit les paysages par grandes masses et sait leur donner un aspect grand sans user du mensonge. Ses vaches sont d'une belle couleur, vigoureuse et profonde. Le modelé en est solide sans dureté. Il a à acquérir maintenant la science, qui lui manque sérieusement.

Quant à M. L. Dubois, il sera, s'il le veut, un décorateur de la nature de Snyders, l'élève de Rubens. Son chevreuil mort, couché sur des rochers solitaires, dans un paysage d'un caractère grandiose, est peint avec une force calme qui sort de l'âme d'un artiste passionné. Dans l'ensemble, son dessin a de l'imprévu ; mais il n'est pas châtié ; et puis certaines masses, comme les têtes d'arbres du second plan, sont trop plates et plaquées. La forme, enfin, et dans le paysage, et dans le chevreuil, n'est point satisfaisante, même pour une œuvre décorative. Mais que M. L. Dubois arrive au style, en passant par un dessin plus correct, et il sera certainement un maître.

VIII.

Deux peintres de fleurs, MM. Robie et H. Robbe ; ce dernier est frère du paysagiste. On a vu et admiré à Paris les bouquets si frais et si éclatants de M. Robie. M. H. Robbe

a aussi beaucoup de talent, un talent sobre et fait d'études tenaces. Il lui manque ce que M. Robie a peut-être de trop, la fraîcheur des tons. Ses fleurs et ses fruits sont un peu tristes; ils ont le spleen; si encore ils étaient mélancoliques, on pourrait y voir une « certaine » poésie.

Il nous reste maintenant à voir les peintures d'intérieurs de ville.

Ce qui donne à ce genre, aujourd'hui, une grande valeur, c'est que les artistes sont parvenus à en élever le caractère et l'importance. N'est-il pas singulier, puisqu'on n'ose dire qu'il est logique, qu'à mesure que décroît le style de la peinture historique, la peinture à qui on avait donné le second ordre dans la hiérarchie des genres devient plus digne et plus imposante?

Voyez cet *Intérieur de l'église de Santa-Maria de Belem* (Portugal), de M. Van Moer. Le temple prend des proportions, par le sentiment qui a présidé à son éclosion, qui forcent le critique à employer les grands mots de majesté et de poésie. Toute forme peut donc être vue de cent manières différentes; et c'est ce qui fait cette diversité de styles, si remarquable au XIXe siècle, ce qui fait l'individualité. *L'église de Santa-Maria* est une œuvre extrêmement brillante et qui devrait être acquise pour un musée. J'en dirai autant des *Anciennes maisons des Corporations, place de l'Hôtel-de-Ville, à Bruxelles*, de M. Stroobant, et de la *Vue de l'entrée du palais de Frédéric IV, à Heidelberg*, du même artiste. Ce sont œuvres d'homme, œuvres viriles, œuvres loyales et qui imposent. J'aime cet art qui fait respecter les artistes.

M. Weissenbruck, le peintre hollandais, voit les choses d'un œil plus familier; *l'Église de Saint-Laurent, à Rotterdam*, est enveloppée d'une brume fine qui lui ôte de sa solidité; le soleil est malade; mais ce talent a un grand charme un peu rêveur avec lequel on sympathise tout de suite.

M. Jérôme Induno, de Milan, a envoyé une étude du *village de Pescarenico*, très-étrange et séduisante d'aspect. Le village mire ses maisons dorées dans le lac de Côme; l'air bleu enveloppe les montagnes de l'arrière-plan; le ciel est bleu. Tons de pierreries chatoyantes qui font songer aux contes des *Mille et une Nuits*, et qui pourtant ne sont pas invraisemblables. Touche nerveuse et large, à la manière des aquarellistes anglais.

Telle est, écrite rapidement, l'impression que m'a faite l'Exposition de Bruxelles. La masse de talent répartie sur son ensemble est très-grande, et prouve évidemment un progrès sur les expositions précédentes. Mais ce qui frappe véritablement, et j'insiste surtout sur ce point, c'est que l'art devient sincère et honnête; que les imitateurs disparaissent peu à peu; que la tradition devient moins tyrannique et laisse plus de liberté à l'expression individuelle. Le génie humain se transforme peut-être en s'universalisant. Nous assistons certainement à une métamorphose sociale; pourquoi l'art et les artistes ne seraient-ils pas entraînés dans le mouvement? Comment veut-on qu'ils résistent à cette force des choses et au mystérieux moteur des événements? L'esprit qui ne reçoit pas d'influence du milieu où il vit n'est pas dans l'humanité. Travaillons, comme nos aïeux, pour le présent et pour l'avenir, en respectant les œuvres du passé!

ÉMILE LECLERCQ.



PUBLICATIONS RÉCENTES SUR L'ÉMAILLERIE.



ANDIS que l'on discute autour de lui sur les origines de l'émaillerie limousine, M. Maurice Ardant poursuit avec une imperturbable sérénité ses précieuses recherches sur les familles d'émailleurs du XVIe siècle. Nous avons déjà signalé dans la *Gazette des Beaux-Arts* (t. IX, p. 124 et 184) les études de M. Ardant sur les Pénicaud, les Limosin, les Courtoys, etc. Aujourd'hui, c'est des Reymond qu'il s'agit[1].

Il y eut deux Pierre Reymond. L'un, qui travailla de 1534 à 1584, est l'émailleur si connu par le monogramme P. R. Toutes les collections renferment de ses grisailles, d'un aspect un peu dur parfois à côté de pièces admirables, qu'il exécuta pendant sa longue carrière.

Limoges possède en outre des peintures sur parchemin dont il enlumina les registres de différentes confréries religieuses.

L'autre Pierre était fils de Martial Reymond, émailleur, mort en 1599 en laissant une succession grevée de dettes. Il signait M. R. ou M. REYMOND. Pierre, son fils, est qualifié d'orfévre dans les actes où il figure, et on sait, par un procès dont il est partie, qu'il possédait un fourneau. Était-ce pour cuire des émaux? Il mourut en 1631.

Un second Martial Reymond, parent sans doute du premier, car il est tuteur de ses enfants, est surtout orfévre, comme le constate le registre d'une confrérie du Saint-Sacrement, pour laquelle il exécuta en 1591 un ange d'argent du poids de sept à huit marcs. On place sa mort vers l'année 1631.

Son frère fut Joseph Reymond, qui signait des initiales I. R. des émaux datés de 1625.

Enfin, un frère aîné de Martial II, qui était Jean Reymond, fut tuteur, en 1599, des hoirs de feu Martial I, et devait être mort en 1603. On possède de lui des émaux signés I. R.

Grâce à ces patientes recherches au milieu des archives confiées à sa garde, M. Maurice Ardant éclaircit peu à peu la chronologie encore un peu confuse des émailleurs du XVIe siècle, et, grâce à quelque heureuse trouvaille, nous lui devrons sans doute un jour de voir lever le voile qui cache encore la personnalité de quelques remarquables anonymes.

Les questions d'origine n'ont pas été traitées aussi par M. Le Brun-Dalbanne, qui nous envoie de Troyes un fort beau mémoire[2] sur les émaux du trésor de la cathédrale de cette ville. Pour lui, les émaux cloisonnés sont exclusivement byzantins ou italiens, et

1. *Les Reymond*, in-8° de 42 pages. Imprimerie de Chapoulaud frères; Limoges, 1861. — Paris, librairie archéologique de Didron.

2. *Recherches sur l'histoire et le symbolisme de quelques émaux du trésor de la cathédrale de Troyes*, in-4° de 59 pages avec 7 planches. Imprimerie de Dufour-Bouquet, Troyes, 1862.

les émaux champlevés viennent de Limoges. Le trésor de la cathédrale de Troyes a le bonheur de posséder, entre autres raretés, quatre plaques semi-circulaires en émail cloisonné sur or, montées deux à deux dans un entourage de feuilles estampées, de filigranes, de pierres cabochons et d'intailles antiques. Nous pensons que c'est par une faute d'impression que M. Le Brun-Dalbanne attribue au XIVe siècle et non au XIIe cette monture que, de plus, il croit italienne, nous ne savons sur quel indice.

Les émaux lui semblent aussi du XIVe siècle, d'après la forme des lettres des inscriptions qui en commentent le sujet (les quatre symboles évangéliques). Cependant, ces lettres sont des capitales romaines, sans mélange aucun des onciales, exclusivement employées à l'époque que désigne l'auteur. Il doit y avoir là, nous le répétons, une faute d'impression qui rajeunit le monument de deux siècles pour le moins.

Le trésor de la cathédrale de Troyes a encore hérité de quelques menus débris des tombes magnifiques des comtes de Champagne, et des plaques semi-circulaires, de travail allemand, croyons-nous, dont M. Le Brun-Dalbanne a fort heureusement expliqué le symbolisme en montrant une grande connaissance des textes sacrés. Il est une plaque, cependant, pour laquelle il diffère d'opinion, à tort suivant nous, avec M. Didron, qui l'avait jadis commentée.

Cette plaque représente un personnage à cheveux longs, assis à terre, nu, les jambes couvertes d'une draperie, et une bêche à la main. Deux petits personnages nus, un homme et une femme, sont en arrière-plan ; le soleil, une montagne et un arbre occupent le reste du champ de l'émail.

Pour M. Didron et pour nous, cet émail représente un symbole de la nature, ou plutôt de la terre. Pour M. Le Brun-Dalbanne, il figure Dieu chassant Adam et Ève du paradis terrestre, et leur montrant l'instrument destiné à retourner le champ que les sueurs humaines féconderont.

Avec une fort jolie petite châsse limousine, la cathédrale de Troyes possède encore un coffret garni de seize plaques en émail peint qui représentent la légende de saint Loup. Ces plaques furent exécutées, à Limoges fort probablement, à la fin du XVe siècle pour décorer le soubassement d'un chef de saint Loup, qu'exécuta un orfévre de Troyes, nommé Papillon, et qui fut exposé pour la première fois en 1505.

M. Le Brun-Dalbanne essaye de prouver que ces plaques ont été peintes par Léonard Pénicaud. Si nos souvenirs sont exacts, ces émaux faits de pratique ne devraient point aspirer à une aussi haute origine.

Toutes les planches de ce mémoire ont été exécutées au trait, sur pierre, avec une grande finesse et beaucoup de talent par M. A. Rempant, architecte à Troyes. Puisque M. Le Brun-Dalbanne avait sous la main un tel dessinateur, pourquoi n'en a-t-il pas profité pour publier du coup toutes les pièces du trésor de la cathédrale de Troyes? Les coffrets d'ivoire, les aumônières et les bagues du XIIIe siècle qui s'y trouvent en valent la peine, et, avec cette addition, son mémoire fût devenu un livre plus intéressant encore qu'il n'est tel que l'auteur l'a conçu.

ALFRED DARCEL.

Le directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

COLLECTION D'OBJETS D'ART DE M. LE DUC DE MORNY



I, comme l'a dit un de nos collaborateurs[1], les gens du monde, amateurs de tableaux, consentent à donner à l'ensemble qu'ils possèdent le nom de cabinet ou de galerie, nous sommes loin encore du moment où les réunions d'objets d'art pourront prétendre hautement à des titres aussi ambitieux. Et voyez combien le progrès est lent à se faire : au XVIII[e] siècle, Julliot, le plus intelligent des marchands de l'époque, annonçait des ventes splendides de chinoiseries, et conviait les curieux à venir faire un choix parmi des objets destinés à rehausser *l'éclat de la peinture et des marbres précieux*. Il lui fallait ce prétexte, dans un temps de luxe et de fantaisie, pour placer sa rare marchandise.

Les idées se sont élargies ; la science et l'histoire ont marqué de leur sceau beaucoup d'œuvres qui n'eussent été, du temps de Julliot, que de charmantes futilités. Pourtant, par exagération de modestie sans doute, les curieux ont tenu à conserver des formes de langage qui n'ont aucun rapport avec la réalité des faits ; le mot *collection* jetterait l'effroi parmi les plus hardis ; *cabinet* leur semblerait presque ambitieux ; pour un peu, les trésors d'art enfouis dans leurs luxueuses demeures seraient du *mobilier*.

Qu'importe, après tout ? le titre n'ajoute ou n'ôte rien au mérite

1. Galerie de tableaux de M. le duc de Morny. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, p. 289.

de la chose. Et puis, ne craint-on pas souvent d'engager sa liberté par un mot : faire *une suite?* Voyez où cela entraîne ! Il ne faut rien échapper ; c'est une recherche patiente et fiévreuse à la fois. Sans doute ; mais laissons agir la logique du goût : vous aimez les arts, vous possédez déjà de belles choses, *la suite* se fera d'elle-même. Les chefs-d'œuvre s'appellent ; les extrêmes d'un même genre veulent être harmoniés par des nuances intermédiaires ; les époques se manifestent par des styles qu'on est heureux de comparer ; et, de proche en proche, en dépit qu'on en ait, l'histoire intellectuelle d'un peuple vient s'écrire sur des monuments désormais inséparables, parce qu'ils s'éclairent mutuellement.

Nous n'avons été nulle part plus frappé de cette tyrannie de la raison qu'en visitant ce que M. le duc de Morny appelle son *Salon oriental.* Une collection, cela ! Y pense-t-on ? C'est bien le plus original et le plus fantaisiste des mobiliers. Entrez : derrière les deux battants de la porte principale, l'œil est arrêté d'abord par une immense cloison mobile en bois sculpté, dont les panneaux supérieurs sont tendus de soie peinte ; ces tableaux translucides, couverts de scènes familières, ces cadres, dont le bois est fouillé par l'outil le plus habile, vous préparent admirablement au spectacle qui va suivre. En effet, des étagères sculptées à Ning-pô, des tables ou des cabinets en laque ciselé ou burgauté, renferment ou supportent les plus fines porcelaines, les jades ou les gemmes taillées, les bronzes à reliefs, à incrustations d'or et d'argent, ou les cloisonnés du plus haut style. — Eh bien, direz-vous, n'est-ce pas là l'ensemble d'une collection chinoise ? — Non, car voici, le long de cette paroi, un splendide cabinet de l'Inde, aux précieuses marqueteries de bois divers et d'ivoires coloriés ; des statues éléphantines lui servent de support, et des aigles à deux têtes, semés dans l'ornementation, disent assez qu'un prince allemand était le destinataire de ce chef-d'œuvre. Plus loin, en regardant cette petite armoire en glaces, et ébène cuivre, échappée peut-être du boudoir de la marquise de Béringhem, vous y verrez, comme chez cette ardente chercheuse d'un autre temps, les jades persans constellés de pierres précieuses, les plus fins laques du Japon, et, pour servir de point de comparaison à ces travaux étrangers, là quelques quartz taillés en France au XVI[e] siècle ; puis, en pendant, et sous les vitrines d'un meuble pareil, les tabatières en matières dures, montées d'or ciselé, les boîtes décorées en vernis Martin, ornées des merveilleuses miniatures émaillées de Petitot, ou des gouaches plus surprenantes encore de Van Blarenberghe. Ailleurs, non loin des pièces en argent repoussé ou émaillé de la Perse et de l'Inde, quelques orfévreries de la Renaissance, des repoussés allemands de Cristoffel Scharenberg, des pièces ciselées en Russie,

montrent évidemment la pensée éclectique qui domine cet ensemble; nulle industrie exercée par les Orientaux n'y manque d'un point de comparaison dans les œuvres occidentales.

Est-ce à dire pourtant qu'on ne doive point voir dans le salon curieux de M. le duc de Morny une collection parfaitement déterminée, choisie avec le discernement qui eût pu conduire un savant ambitieux de recueillir les monuments d'une histoire de l'art dans l'extrême Orient?

Notre réponse à cette question sera dans l'ordre même qui nous est imposé pour examiner avec fruit les diverses classes d'objets épars sur ces meubles et dans ces vitrines; et si quelque chose nous effraye, c'est précisément la difficulté de faire tout apprécier sans outre-passer les limites d'un article de revue, sans nous laisser entraîner à des considérations techniques presque indispensables lorsqu'on aborde des questions jusqu'ici peu étudiées.

I.

Que le peuple chinois ait été l'un des premiers à se signaler dans le travail des métaux, c'est ce dont on ne saurait douter. Les annales du Céleste Empire disent en effet que Yu, 2,200 ans avant notre ère, fit faire neuf grands vases d'airain sur lesquels on grava la carte et la description des neuf provinces de la Chine. Ces vases, considérés longtemps comme le palladium de l'empire, ont disparu dans les révolutions sociales: mais personne n'a nié jusqu'ici l'authenticité des documents qui les mentionnent.

Les plus anciens spécimens de l'art conservés dans la collection impériale de Pékin, et figurés dans des ouvrages divers[1], ne sont pas antérieurs à l'an 1766 avant J.-C., ce qui est déjà une antiquité fort respectable, puisqu'elle précède de près de deux siècles la fondation d'Athènes par Cécrops, et de 275 ans la sortie des Hébreux de la terre de servitude, sous la conduite de Moïse.

Ce qui prouve d'ailleurs combien les Cent familles[2] attachaient dès cette époque une haute valeur au travail artistique, c'est que les souverains trouvaient dans la distribution de certains vases un moyen de récompenser le mérite des serviteurs de l'État.

On comprend qu'il est peu de vases de cette espèce parmi les curio-

1. *Si-thsing-kou-kien*, mémoires des antiquités de la pureté occidentale. *Po-kou-tou*, figures d'un grand nombre d'antiquités. *Tsi-kou-tchai*, etc.

2. Nom que se donnaient les Chinois dans l'origine.

sités parvenues en Europe, car l'inscription dédicatoire devient, pour les descendants de chaque possesseur, un titre plus durable et non moins officiel que nos parchemins. Pourtant, la collection de M. le duc de Morny va nous en offrir un; c'est un ting ou brûle-parfums rectangulaire, à quatre pieds découpés en ornements qui rappellent la forme primitive de certains animaux consacrés. Sur les deux bords latéraux se dressent des anses arrondies; puis, sur le corps du ting, saillissent huit arêtes, les unes formant les angles, les autres marquant les milieux. Tout le fond est semé d'une mosaïque en relief, sur laquelle ressortent, encore plus saillants, ce que l'on nomme des insectes et des têtes de dragons; l'ensemble est rehaussé par une belle patine brune, et complété par un couvercle et un support en bois de fer, sculptés à jour de rinceaux élégants. C'est en soulevant le couvercle qu'on aperçoit, gravée dans la surface rugueuse intérieure, une inscription de cinq caractères antiques (Ta-tchouen) : *Tsun-i tsoü tso fou*, qu'il faut lire : le père a consacré à ses aïeux ce vase honorifique.

Cette légende demande à être expliquée. En Chine, surtout sous les anciennes dynasties, les rites, scrupuleusement observés, enchaînaient toute liberté individuelle; le nombre et la nature des objets destinés au culte étaient réglés pour chaque classe de citoyens, et les empereurs respectaient cette gradation lorsqu'ils accordaient aux fonctionnaires des récompenses honorifiques. Au poëte, à l'historien, le trépied de fer enrichi de ciselures; au magistrat, à l'administrateur des provinces, au ministre, le vase de bronze avec ses inimitables patines brunes, rouges, vertes ou noires; au prince feudataire, au noble chef d'armée ou membre du conseil de l'Empire, les pièces d'électrum ou d'or pur, semblables à celles que le souverain se réservait pour le culte de la Divinité ou pour la salle des ancêtres. Dans les sacrifices, l'empereur employait neuf vases, les nobles, sept, les ministres d'État, cinq, et les lettrés, trois.

La forme et le décor avaient eux-mêmes leur signification. Deux principes concourent, dans l'opinion des philosophes du Céleste Empire, à la création et à l'ordre de toutes choses : c'est le *yang*, principe actif ou mâle, et le *yn*, principe plastique ou femelle. Le premier domine le firmament, le soleil, et ce que l'on peut appeler les forces morales : on lui consacre ce qui est circulaire ou ovale. Le second préside aux choses matérielles et domine la lune, la terre, etc. : on lui consacre ce qui est carré ou rectangulaire.

Le ting de M. de Morny est donc soumis au *yn*. Quant aux ornements, ils sont conformes au type adopté par la règle religieuse et les canons de l'école; on les voit, à de légères modifications près, se perpétuer pendant

des siècles sur les monuments officiels du culte. Les insectes et la tête de dragon envahissent plus particulièrement les vases destinés à honorer la Divinité. Lorsqu'on y voit les nuages et le tonnerre, on est autorisé à croire qu'ils ont été donnés par les empereurs pour récompenser les services rendus à l'agriculture.

Ce que l'on nomme insectes, dans le langage de l'archéologie chinoise, n'a rien de commun avec les êtres dont s'occupe notre entomologie; les insectes sont des animaux inférieurs, imparfaits même, ébauches de la nature; parmi eux figure le Khô-teou, têtard de grenouille qui servit de base à l'antique écriture de l'inscription de Yu. Quant à la tête de dragon, elle apparaît à double titre parmi les ornementations sacrées : d'une part, elle symbolise la face des premiers législateurs chinois qui, selon les traditions fabuleuses, participaient de l'homme et du *Long* divin; d'un autre côté, elle ajoute au mérite du vase destiné aux sacrifices. « La jarre, « la plus précieuse pour conserver le vin parfumé, dit le *Li-Ki* (Mémo- « rial des rites), c'est la jarre appelée *Hoang-mou* (yeux jaunes). En « effet, le jaune est la couleur de la terre qui est le centre de l'univers; « les yeux sont ce qu'il y a de plus limpide et de plus brillant; on peut « donc dire qu'au dedans ladite jarre renferme du vin, et qu'au dehors « elle reflète la netteté et l'éclat. »

Revenons maintenant aux légendes. On comprend qu'elles ont dû varier à l'infini suivant l'importance des services à récompenser et la position des destinataires du présent officiel; ainsi un vase des Tcheou portait : *Le prince de Lou a fait hommage à Wen-wang de ce vase honorifique;* ici la date est positive et les personnages appartiennent à l'histoire. Une autre est plus explicite encore, on y lit : *Pendant le* 12e *mois des années Kang-wou, Sa Majesté, considérant sa conduite méritoire, récompense Yeou-chi, officier de* 4e *ordre* (*qui a présidé le département agricultural du nord*), *et lui donne ce précieux vase pour l'employer au culte de ses ancêtres.* Mais parmi les vases d'or eux-mêmes il en est un bon nombre dont les mots *père*[1] ou *fils* indiquent seuls la consécration aux *ancêtres* ou à la *Divinité.* La forme de ces légendes, les ornements des vases ne laissent d'ailleurs aucun doute sur l'époque de fabrication, et le ting de M. le duc de Morny est certainement des dernières années de la dynastie des Chang, vers 1137 avant J.-C.

Nous trouverions peut-être un vase plus antique encore parmi ceux

1. Les archéoloques chinois admettent que le mot *fou*, père, indique suffisamment un vase honorifique des Chang. Cf. Thoms, *A Dissertation on the ancient chinese vases*, etc.

de la même collection, si l'absence de légende ne nous imposait une réserve prudente. En effet, un ting à trois pieds droits et à corps hémisphérique supportant des anses dressées annonce, par sa facture primitive, sa patine verte épaisse, les commencements de l'art; nous ne serions pas étonné qu'il remontât aux premières années des Chang. Son ensemble a été complété par un couvercle en bois sculpté imitant une feuille de mélumbo et par un pied de même forme.

Puisque nous venons de mentionner ce curieux spécimen, décrivons une antique non moins remarquable, en nous aidant, pour en faire comprendre les détails et le style, de la figure ci-contre.

Ce cornet, renflé dans son milieu, assez ouvert au sommet et couvert d'un opercule en bronze découpé à jour et gravé, est divisé en quatre parties égales par des nervures en relief. Son ornementation principale consiste en grandes feuilles d'eau partant du nœud médian et qui sont couvertes, comme celui-ci, d'une mosaïque composée de Wantse; une dorure abondante remplace ici la patine habituelle du bronze, et, comme si ce n'était point assez de ce genre de richesse, on y a ajouté le rehaut de sculptures en pierre de yu (jade): sur les nervures, ce sont les silhouettes des *insectes* dont nous venons de parler, figures fréquentes dans les pièces honorifiques de la dynastie des Tcheou (1134 à 203 avant notre ère); sur les surfaces, sont des médaillons arabesques où l'on peut distinguer la foudre et les nuages. La présence des gemmes précieuses et de la dorure peut faire soupçonner que ce vase avait une haute destination; dans la gradation ascendante des matières illustrées par l'art, c'est un échelon que n'indiquent point les auteurs du *Po-kou-tou* et du recueil de la collection de Péking. Ainsi paré, le bronze devait s'élever au niveau de l'alliage d'argent et d'or qu'on appelle électrum.

Le travail de cette pièce et des précédentes se fait remarquer par l'absence de toute ciselure; le métal paraît avoir été coulé d'un jet, à cire perdue, et les reliefs ont conservé toute la spontanéité de l'ébauchoir; l'intérieur, assez rugueux, prouve combien, dans ces anciens temps, la nature du moule intérieur préoccupait peu l'artiste. La plupart des premiers vases cylindriques, cornets ou pi-tong, sont même dépourvus de fond; rendus précieux par l'art et par la main du donateur, ils ornaient l'autel ou le bureau du magistrat sans avoir aucun but d'utilité matérielle.

Plus tard on se préoccupa davantage de la perfection technique. Voici un délicieux porte-pinceaux (pi-tong) à patine noire dont le fond, rapporté par soudure et poli après cette opération, va nous offrir une inscription curieuse; on y lit: *Sai yao tchai te*, récompense de la pure



VASE ANTIQUE

en bronze doré enrichi de pierres de Jade.

clarté de la vertu. A l'extérieur, sur la mosaïque habituelle, se détachent des nuages et des flammes fulgurantes entourant deux dragons, l'un à quatre, l'autre à trois griffes. Tout ce travail est fin, délicat; une bordure supérieure à grecque est d'une rare perfection; enfin, au bas de la pièce, on a percé à jour une autre bordure formée de la figure répétée du Wan-tse (la création, les dix mille choses).

Si nous n'assignons pas à cette pièce une origine antérieure à notre ère, nous la croyons du moins de l'époque des Han (leur règne a fini en 220), ou du commencement des Trois Royaumes.

Une autre antique qu'on ne peut attribuer qu'aux Chang, d'après les autorités chinoises, est un vase *Tsio* ovale en beau bronze, orné des nuages et du tonnerre; ceci n'est plus une récompense honorifique: c'est une de ces choses consacrées aux cérémonies publiques, et dont l'empereur ou les princes de premier rang devaient seuls se servir. Le vase Tsio, destiné à contenir, ou plutôt à répandre le vin pendant le sacrifice, est hémisphérique par le fond et développé en déversoir à son sommet; c'est certainement sur son modèle qu'ont été composées nos aiguières en casque. Trois pieds légèrement courbés en dehors le soutiennent, deux anses appliquées sur les côtés servent à le saisir, et des appendices cylindriques, terminés en boutons, s'implantent sur les bords latéraux. Cette forme n'a jamais varié, car nous avons retrouvé en jade, dans la collection de M. le baron Salomon de Rothschild, la copie de l'antique de M. le duc de Morny, et nous en avons vu une autre imitation en émail cloisonné, ayant appartenu à l'empereur Kien-long : cette dernière fait partie du cabinet de M. le docteur Piogey.

Dans son curieux mémoire sur les vases de la dynastie des Chang, M. Thoms fait connaître que l'empereur envoyait aux ministres coupables de négligence dans leur administration, ou même de fautes plus graves n'entraînant point une punition sévère, des pièces d'une matière inférieure à celle qui leur était habituellement dévolue; elles portaient un caractère indiquant à laquelle des vertus exigées dans leur charge les dignitaires avaient manqué. Nous voyons, sans nul doute, une de ces admonitions parmi les curiosités du cabinet de M. de Morny ; c'est une urne élégante à col rétréci et à piédouche; la moulure qui surmonte sa panse ovoïde est chargée des flots de la mer, et elle supporte deux anses en forme de tortues sacrées; les autres reliefs de la décoration, conformes au type hiératique, n'ont rien qui fasse soupçonner une signification particulière; mais, sous le pied, le caractère antique *Ya*, droiture, gravé profondément, dit assez à quel reproche s'était exposé le destinataire. Placé ostensiblement dans la salle d'honneur (comme doit l'être tout don du souve-

rain), un pareil vase était un appel éloquent à l'observation du devoir; il témoignait en même temps de la vigilance qui tient constamment l'œil de l'empereur ouvert sur la conduite des fonctionnaires.

Nous ne pouvons décrire ici tous les vases sacrés de la collection, tings de formes diverses portés sur des pieds droits ou des griffes contournées, les uns presque unis, par allusion à la simplicité antique et à la vertu, les autres couverts de reliefs symboliques; mais il importe de dire un mot de ce qu'on appelle généralement les *vases d'accompagnement*, c'est-à-dire ceux dont la place était marquée sur l'autel près des brûle-parfums, soit qu'ils dussent contenir les instruments destinés à entretenir le feu (pelle et bâtonnets de cuivre), soit qu'on les remplît de fleurs ou d'autres offrandes. Voici deux éléphants caparaçonnés, chargés de colliers et de guirlandes rehaussés de verroteries et de pierres précieuses non taillées; sur leur dos s'élèvent des cornets à milieu renflé, dont la forme quadrangulaire rappelle la tour armée des éléphants de guerre. Ceci n'est pourtant qu'une fantaisie bouddhique et un hommage rendu à l'origine indienne du culte de Fo. Un autre vase antique repose sur une base triangulaire que supportent aussi trois têtes d'éléphants; au-dessus du piédouche il se développe en sphère; à son sommet, il s'ouvre en cornet orné de deux anses. La partie sphérique se pare de deux médaillons où ressortent, en relief, d'un côté le dragon à quatre griffes, de l'autre des fong-hoangs parmi les nuages; sur l'évasement saillissent des arabesques. Ce sont là de nouvelles tendances qui nous éloignent de la tête aux yeux jaunes, des insectes et du fond mosaïque; la simplicité primitive a disparu pour faire place à des emblèmes plus étroitement liés à la dignité civile qu'aux doctrines religieuses.

Plus nous nous éloignerons des premières dynasties, plus nous verrons ainsi la fantaisie ornementale se substituer au canon hiératique, ou corriger sa sévérité. Une coupe basse à deux anses de l'espèce *J*[1] va nous en offrir la preuve; autour de son bord, à peine évasé, serpentent de délicieux rinceaux en relief, d'une rare finesse et d'une savante composition; plus bas, sur la panse ventrue, ressort une guirlande de grosses fleurs, où dominent la pivoine et la rose; enfin, au-dessous de cette ceinture élégante et près du pied, une poste à fleurs ornementales achève la décoration qui, toute dorée, réchauffe de ses reflets la belle patine brune du fond. Sous la pièce, six caractères ta-tchouan disent: *Yun kian tchao,*

1. Cette espèce de vase, employé dans les sacrifices, contient un mélange brûlant d'eau et de vin parfumé par des plantes aromatiques ; cette liqueur s'appelle *Yu-chang*.

tien ming tchy, fabriqué sous le ciel brillant du matin, au milieu des nuages. Mais cette phrase banalement poétique a sans doute une signification cachée; ainsi le milieu des nuages est le palais impérial; le mot *tchao*, matin, signifie encore l'audience du Fils du ciel. Les bronzes qui portent cette inscription étaient donc probablement donnés, en audience publique, à titre de récompense pour les services rendus à l'État; il était d'usage de décerner de même au nouveau titulaire d'une charge le sceau et la tablette indicatifs de son rang. Sans sortir de la collection, nous pourrions trouver une sorte de preuve à l'appui de cette supposition; plusieurs bronzes, dont nous parlerons plus tard à cause de leur ornementation particulière, nous ont offert la légende *chi seou*, titre honorable de pierre. Or, ceci indique une mutation de matière assez fréquente en Chine; la pierre honorifique, habituellement en jade, pouvait être remplacée par un bronze précieux qui se qualifiait pierre, *chi*. Nous avons même vu plusieurs pièces où l'inscription, plus étendue, perdait toute son ambiguïté; on y lisait: *Chi seou tchang ouan*, précieux objet donné en récompense au mérite; titre de pierre [1].

Pendant toute la période qui forme le moyen âge de la Chine, c'est-à-dire de l'époque des Trois Royaumes à la fin du XIVe siècle, nous ne dirons pas que les monuments de l'art font absolument défaut, mais il est bien difficile de les reconnaître et de leur assigner une date; les révolutions sociales ont dû nécessairement interrompre la tradition, arrêter le progrès, en sorte que beaucoup de pièces peuvent paraître plus primitives qu'elles ne le sont véritablement. Les Song et les Youen, protecteurs des lettres, ont certainement encouragé les arts; mais quel signe peut manifester leur influence? Dans cet état d'incertitude, il est prudent de s'abstenir; nous mentionnerons donc comme fort anciens, sans en chercher la date, quelques bronzes de la collection de Morny et notamment le pi-tong dont nous donnons la figure et où l'on voit des carpes savamment modelées, se jouant parmi les flots. Une belle patine noirâtre transparente couvre cette pièce et, en dessous, une cavité réservée dans le métal porte, en relief, les koua de Fou-hy. Un pi-tong plus grand, et non moins ancien, montre un curieux détail de fabrication; le cylindre, fondu en deux pièces, a été soudé après coup, et le grand dragon à trois griffes qui l'entoure, exécuté à part d'un seul jet, est fixé au moyen de goupilles et s'ajuste si parfaitement, qu'on ne soupçonne pas l'artifice.

Toutefois il faut arriver à l'époque des Ming pour bien juger du talent

1. Voir notre *Histoire des porcelaines;* nous y avons signalé des bols et d'autres vases destinés à l'autel domestique et qui prenaient le nom de *Ting* (vase métallique à trois ou quatre pieds).

des bronziers chinois ; cette époque est certainement celle du triomphe de l'art métallurgique, et le nom de la Dynastie brillante est une recommandation pour tous les objets qui le portent. Voici un ting d'une décoration analogue au grand pi-tong que nous venons de décrire, mais dont le travail est bien plus parfait. Trois pieds courts, en mamelons coniques,



PI-TONG.

supportent sa panse sphérique ; la surface en est tellement unie qu'on la croirait polie au tour ; sur le bord plat, s'écartant d'une gorge rétrécie, sont implantées deux anses tordues imitant les branches souples du saule ; des dragons entourés de nuages saillissent sur la partie libre du bord, et trois autres dragons à quatre griffes, presque détachés, courbés onduleusement dans des attitudes pittoresques, forment sur le vase comme une carène élégante que la différence du travail (ils sont en fonte pure) fait ressortir nettement du fond uni, presque sans patine. L'inscription à six caractères en relief, qu'on lit en dessous, indique que cette pièce est de la période Siouen-te, des Ming (1426-1435).

La science et les mille ressources des modeleurs du Céleste Empire

ne se montrent pas seulement dans la variété des ornements nés sous leur ébauchoir; en reproduisant les formes antiques, ils en ont créé de nouvelles, supérieures peut-être par la pureté du galbe et la distinction générale. Nous apercevons sur un coin d'étagère une petite lagène tout unie ; son col long, à peine évasé vers le bord, porte des anses tubulaires bien proportionnées ; sa panse sphéroïdale surbaissée repose sur un filet moyen qui vient s'ajuster dans un pied carré en bois d'aigle. Tout cela est bien simple, et pourtant la suprême élégance de l'ensemble, le ton laque doré de la patine, vous disent que cette pièce était faite pour un palais.

A l'époque des Ming, on a coulé le bronze à cire perdue, on l'a ciselé presque dans la masse, on l'a formé sur le tour et repoussé au marteau ; les procédés étaient si sûrs, si parfaits, qu'on ne craignait pas parfois de laisser le métal entièrement nu. Quant aux patines, elles confondent l'esprit par leur richesse, leur variété et leur solidité inexprimable. C'est tantôt un vernis à peine sensible qui laisse au laiton sa teinte jaune doré ; c'est un rouge opaque, vif comme celui de la châtaigne, un brun fluide, presque florentin, passant au verdâtre, puis au vert fin et vif des antiquités romaines, enfin un noir pur, presque bleuâtre.

Toutes ces variétés se rencontrent dans le cabinet de M. le duc de Morny ; mais nous épuiserions la patience du lecteur si nous voulions décrire les pièces qui les portent. Nous ne pouvons cependant nous dispenser de citer, parmi les bronzes rouges, deux brûle-parfums en forme de pêche de longévité, soutenus et couverts par les branches feuillées et fleuries de l'arbre *fan-tao ;* l'un atteint 35 centimètres de diamètre, et se montre aussi pur dans ses détails, aussi exact d'imitation, que le plus petit.

Parler de la statuaire chinoise, c'est s'exposer à voir naître le sourire sur toutes les lèvres; il faudrait pourtant en prendre son parti et se décider à comprendre que l'art n'est pas tout entier dans Phidias, et qu'on peut trouver encore quelque sujet de réflexions en étudiant les œuvres de peuples moins bien doués que les Grecs. Étrangers aux connaissances anatomiques, soumis à la répétition perpétuelle de types traditionnels, les sculpteurs du Céleste Empire ne devaient guère dépasser les limites du médiocre ; pourtant, certains de leurs ouvrages ont une grâce naïve, une noblesse simple, pleines d'intérêt. Un bronze rouge, certainement de l'époque des Ming, représente un personnage historique mollement étendu sur le sol et le coude appuyé sur une urne, à la manière de nos fleuves; la délicatesse des traits, l'abandon de la pose, la souplesse des draperies, discrètement relevées de gravures emblématiques, font de cette figurine une œuvre d'art estimable. Plus ancien sans doute, un immortel, assis sur la peau de tigre, offre un type plus voisin des formes habituelles de

l'iconographie chinoise; mais on y remarquera, outre la finesse du travail et la légèreté de la fonte, une ciselure des plus parfaites; la patine brune prend de riches reflets par le voisinage de rubis enchâssés dans le bonnet et sur la poitrine du personnage. Nous passerons sous silence les difformes représentations de *Kouei-sing*, le génie des poëtes, et de *Li-taï-pe*, le versificateur des temps antiques; on ne peut expliquer de pareilles débauches d'imagination qu'en rejetant leur responsabilité sur les légendes fabuleuses qui établissent un lien primitif entre les démons, les animaux et les hommes.

On remarquera que nous n'avons signalé jusqu'ici que des ouvrages chinois parmi les bronzes de M. le duc de Morny; c'est qu'en effet les pièces japonaises y sont assez rares; voici pourtant un grand vase à patine brune, sorte de veilleuse ou de bain-marie, affectant la forme d'un poisson fantastique dressant sa queue. La tête et la partie antérieure du corps, avec les nageoires pectorales, établissent la station et servent de fourneau; la partie moyenne du tronc se sépare en une seconde pièce creuse, à fond plat, qui s'emboîte dans la première et reçoit à son tour une sorte de couvercle très-élevé composé de la queue du poisson. Cette espèce d'animal chimérique s'est maintenu au Japon jusque dans les fabrications modernes; on le trouve fréquemment en porcelaine de service.

Deux petits groupes d'une étonnante finesse de détail nous montrent un autre côté de l'art des fondeurs de Nippon; ce sont des tortues sacrées terminées en nimbe flamboyant, et portant sur le dos un rocher planté de pins et de bambous au pied desquels circulent des grues. La réunion de ces symboles de longévité prouve assez qu'il s'agit ici d'offrandes votives. Une inscription gravée en dessous, *Tchong-ouey-tsao*, donne sans doute un nom d'artiste: fait par Tchong-ouey.

On s'étonne de ne trouver chez M. de Morny aucun spécimen spécial du travail japonais appelé *sowaas*, et désigné vulgairement sous le nom de Tonkin; nous disons aucun spécimen spécial, car les précieuses armes dont nous parlerons bientôt sont garnies de véritables merveilles en ce genre. Mais, à défaut de sowaas, nous allons voir quelque chose de plus rare encore, une sorte d'imitation faite par les Chinois. Trois pièces s'offrent ici à notre étude. C'est d'abord une petite boîte circulaire entièrement doublée d'or; sa surface unie, d'un noir d'acier, n'a d'autre rehaut qu'une branche de pêcher à fleurs, gravée au trait et qui semble dorée, tant la couleur du cuivre ressort nettement sur la patine noire. Les deux autres vases ont une destination plus sérieuse, ils sont réservés au culte: le premier, brûle-parfums trilobé, a trois pieds courts à son corps noir gravé de médaillons, remplis de plantes de bon augure; la gorge, les

anses en têtes de lions supportant des anneaux mobiles, les pieds, entièrement dorés, ont été travaillés à part et goupillés après coup; le couvercle, ciselé à jour et surmonté du chien de Fo, est doré en plein ainsi que l'intérieur du ting. Le second est un petit vase d'accompagnement garni de ses accessoires; nous n'avons pas besoin de le décrire, la gravure ci-jointe donnant une idée parfaite de sa délicatesse et de son élégance.

On remarque, dans ces différentes pièces, le sérieux désir de rivaliser avec la richesse du sowaas japonais dont les anciens voyageurs ont écrit: « Ce qu'on fait de ce métal, lorsqu'il sort de la main de l'ouvrier, paraît « de l'or pur et ne lui est guère inférieur en couleur et en beauté. »

Mais pour voir une véritable uniformité de talent et de goût dans un même genre, il faut étudier, chez M. le duc de Morny, les applications de métal sur métal, ou la damasquinure. Toutes les contrées de l'Orient, l'Inde, la Perse, la Chine, le Japon, ont montré, dès les temps les plus anciens, une aptitude particulière à ce travail, que les Égyptiens et les Grecs ont également pratiqué.

On sait comment s'obtient en général cette riche décoration; sur la matière destinée à servir de fond, on burine les dessins en relevant, de distance en distance, de petites arêtes qui serviront à retenir et à faire adhérer le métal plus ductile qu'on veut superposer, et qui tient en effet après avoir été frappé légèrement au marteau; on le ciselle ensuite, s'il doit former relief, ou on le polit pour le faire araser à la surface. Voilà le procédé des Indous, des Persans et des Arabes. Les Chinois et les Japonais en ont d'autres. Comment, par exemple, les premiers peuvent-ils incorporer au cuivre des macules d'or nuageuses et fondues, telles qu'il en existait sur une pièce très-remarquée de la vente Ch. de Férol? Comment obtenir ces taches sous une figure presque régulière, telles que nous les offre la délicieuse bouteille de forme persane reproduite ici, et où l'on retrouve la silhouette d'oiseaux éployés se détachant sans dureté sur la patine austère, d'un noir lavé et transparent; en étudiant même avec attention la surface de l'or, il semble y suivre la trace d'une antique gravure qui, dans le principe, aurait rehaussé le travail; mais le temps a fait disparaître ce dessin sommaire.

La damasquinure proprement dite va nous apparaître sur une belle urne chinoise de la période Siouen-te, des Ming (1426-1435). Tout le corps, d'une forme campanulée très-rétrécie par le haut, est orné en relief de papillons et d'insectes qui se détachaient déjà suffisamment sur la patine marron, polie comme une hématite. Mais sur les ailes des papillons sont indiqués, par des plaques d'argent ou d'or, les yeux, les bandes, les damiers, parure spéciale de chaque espèce; là c'est un machaon, ici

un paon du jour, ailleurs une argynnis ou une hespérie. Les cigales ont aussi les diaprures de leurs ailes membraneuses, et jusqu'aux nervures légères qui en soutiennent le fin tissu ; les pattes, les antennes s'étendent en filaments déliés qu'il semblerait impossible de demander à la nature minérale. Cette splendide sculpture polychrome est rehaussée par deux anses en forme de têtes de lions, finement ciselées dans le bronze et



VASE RELIGIEUX. BOUTEILLE DE FORME PERSANE.

dorées ; enfin, pour que rien ne manque à la richesse du vase, le filet qui lui sert de pied a reçu lui-même une décoration dont nous ne connaissions aucun analogue ; sans doute par un procédé chimique, on a tracé sur la patine un dessin caténuliforme, compliqué par des points régulièrement distribués, et qui ressort en jaune doré un peu vague sur le ton rouge général. Au point de vue du goût, de la science et de l'adresse, ce chef-d'œuvre est digne des méditations de nos plus habiles artistes.

Ici nous allons aborder la description d'un autre genre de damasqui-

nure, et nous nous sentons saisi d'un singulier embarras; d'une part, on pourrait trouver que le nom convient assez peu à la chose; d'une autre, il nous paraît assez difficile d'assigner, dans ce travail, la part des Chinois et celle des Japonais. En effet, les uns et les autres ont incrusté, avec une adresse égale, dans le métal ou le bois, des fils déliés d'argent ou d'or, qui dessinent des animaux, des fleurs, des ornements; la difficulté d'attribution s'augmente lorsque ce travail couvre la surface unie et soyeuse du bronze gris, substance admirable qu'on est habitué à considérer comme japonaise, parce que Nippon nous envoie, dans ce genre, des pièces modernes du plus grand modèle et d'une irréprochable beauté; mais il est incontestable pour nous qu'il existe des bronzes gris chinois, et que l'incrustation d'or et d'argent a été pratiquée au Céleste Empire, nous dirions volontiers dans tous les temps. La collection va encore nous éclairer à cet égard; nous y trouvons d'abord un vase d'ornement, sinon honorifique, dont la surface, en partie à jour, est chargée de reliefs et de figures en ronde-bosse de pur style chinois; il porte, en outre, des grecques et de jolies arabesques en filaments d'argent, se détachant sur une vieille patine verte du plus beau ton. Le support détaché, sur lequel viennent reposer les quatre pieds en console du vase, est lui-même patiné en vert et incrusté de filigranes d'argent. Non loin est un ting ovale à anses relevées en S, et porté par quatre pieds courbes sortant de belles têtes de lions. Le bronze brun écaille, d'aspect florentin, a tous les caractères techniques d'une œuvre du Céleste Empire; la forme même, soumise au principe mâle, et le nombre pair des pieds, indiquent une pièce réservée à l'un des *sse-fou*, les quatre premiers officiers civils. Des grecques, des bâtons rompus et des groupes de fleurs sont incrustés sur le filet, le col et la panse, et en dessous l'inscription *chi-seou*, déjà mentionnée, est tracée elle-même en filets d'argent. Nous avons donc sous les yeux une pièce religieuse et honorifique chinoise en bronze damasquiné. Le même travail et la même inscription appliqués à une petite potiche en bronze gris achèvent de démontrer ce que nous avancions tout à l'heure: qu'il y a parité entre les métaux incrustés de la Chine et du Japon.

Qu'est-ce que ce bronze gris, admirable substance que nous envions encore à l'Orient? D'où lui vient cette finesse exceptionnelle qui lui permet de se passer de patine et de recevoir en même temps le poli mat et gras de certaines gemmes? Est-ce un alliage naturel, une composition obtenue dans le creuset? Autant de questions qu'il importerait à notre industrie de voir résolues.

Le cabinet de M. de Morny montre cette substance sous les aspects les plus variés: urnes élégantes, dont les Grecs auraient accepté le galbe,

brûle-parfums élancés ou lenticulaires, potiches lagénoïdes, lancelles, grandes coupes tripodes destinées à contenir le feu (brasero), les pièces de grandes dimensions, les bijoux délicats dépassant à peine quelques cen-



VEILLEUSE SPHÉROÏDALE
en bronze damasquiné.

timètres, tout est là, caractérisant les genres et les époques. Et quelle variété dans les appendices des vases, dans leurs ornements accessoires : oiseaux les ailes déployées, papillons, chimères grimaçantes, lions rugissants, — le terrible et le gracieux, — surmontent les pièces ou enrichissent leurs anses. Si le bois a servi à compléter certains ensembles, percé à jour comme une dentelle, rehaussé de filets d'argent, on le voit rivaliser

d'élégance avec le décor des vases, circuler en méandres fleuris sous leur pied, couvrir leur orifice d'un réseau délicat, enrichi souvent par des boutons de jade, de corail ou de quartz rose, taillés en dragons, en groupes de ling-tchy, en nuages symboliques.

Il nous faut pourtant choisir, dans cette foule, quelques pièces sur lesquelles l'attention puisse s'arrêter plus particulièrement, car nous ne saurions tout décrire. Parlons donc d'abord de deux braseros circulaires à fond plat garnis d'anses et de petits pieds arabesques; leur ornementation est de deux genres: des filaments d'argent courent sur leur surface et dessinent des flammes, des rinceaux et des champignons d'immortalité; mais le motif capital, développé sur chaque milieu, est une tête de dragon damasquinée en plaques d'argent et d'or qui donnent aux *yeux jaunes* une animation particulière. Dans le travail purement filigrané, nous pouvons citer aussi un ting circulaire à col cylindrique assez élevé et à trois pieds sortant de têtes de lions; par imitation des vieux bronzes à reliefs, il est incrusté d'un fond mosaïque tellement serré, tellement fin, qu'à distance on le croirait argenté en plein; on a réservé dans ce fond des têtes de dragons et des animaux chimériques qui se profilent en noir; sur le col, les koua de Fou-hy sont simplement dessinés en filigrane; il en est de même des ornements du couvercle, que surmonte une chimère femelle avec son petit. La merveilleuse beauté de ce travail, sa richesse savante, nous font penser que la pièce est japonaise.

Terminons par la mention d'une veilleuse sphéroïdale en bronze damasquiné qui porte sa coupe couverte en vermeil repoussé; cette œuvre, reproduite à la page précédente, pourrait se classer parmi l'orfévrerie, car le travail en relief, représentant des grues parmi les nuages, est tout à fait digne du métal qui le porte. Le filigrane du bronze reproduit le même sujet emblématique.

Nous ne quitterons pourtant pas les objets obtenus par la fusion, sans dire un mot du miroir métallique posé modestement dans un coin du *Salon oriental*. Les miroirs jouent un grand rôle dans la vie chinoise; placés dans les temples, ils expriment la puissance de la Divinité, qui lit au plus profond de la conscience humaine, et la pureté de cœur exigée de celui qui veut obtenir les dons du ciel; dans les mains des bonzes il est un instrument de magie; chez les dames, il aide à passer les longues heures d'isolement et d'inaction; aussi fabrique-t-on ce meuble avec un soin particulier. Celui-ci a sa surface blanche irréprochablement polie; le revers, assez granuleux dans les fonds, semble indiquer une fonte au sable; on y a figuré en relief des emblèmes honorifiques et de bon augure, alternant avec quatre médaillons disposés en croix et contenant des carac-



VASE EN ÉMAIL CLOISONNÉ.

Collection de M le Duc de Morny

tères, qu'on a polis pour les faire mieux ressortir; c'est l'inscription votive : *Ou-tseu teng-ko*, que vos cinq fils parviennent au grade de docteur!

II.

Ce que l'on nomme émail cloisonné n'est, à proprement parler, qu'une variété des vases de bronze dont la surface est enrichie, non plus de travaux d'or et d'argent, mais d'une application de matières vitrifiables colorées par des oxydes métalliques; aussi rien n'est-il plus fréquent que de voir le bronze ciselé ou gravé se mêler aux parties peintes et rivaliser de richesse avec elles.

On s'est si peu occupé de l'histoire des arts chinois, qu'on ignore encore vers quelle époque la verrerie et les branches qui en dépendent ont pris naissance dans l'Empire du Milieu. Grâce à l'initiative de M. Stanislas Julien, un livre sur la céramique est traduit aujourd'hui, et l'on peut remarquer que l'auteur oriental y confond, sous une dénomination commune, les vases de porcelaine, de grès (bocaro) et d'émail à excipient de cuivre ou de fer. A la manière dont il parle, parmi les fabrications les plus anciennes, des pièces dont la surface imite les *raies des pattes de crabes*, ou les *boutons de tsong*[1], nous ne pouvons admettre qu'il s'agisse du craquelé, désigné ailleurs sous son vrai nom de *Tsoui;* nous croyons fermement reconnaître la structure des fonds émaillés à cloisons spirales (fonds filigranés) et ceux à anneaux contigus (fonds pailletés), les premiers très-fréquents dans les œuvres chinoises, les autres plus particulièrement originaires de l'Inde. Cependant, nous n'oserions fixer, même approximativement, l'époque des plus anciens spécimens d'émail classés dans les collections européennes.

Chez M. le duc de Morny un écran à sujet hiératique donne une idée exacte de ce que pouvait être ce travail vers ses commencements. Dans un paysage montueux sans perspective, on voit un personnage saint méditant, accroupi sur un tapis d'un rouge vif étendu sur le sol; comme dans la première école de Byzance, l'artiste a reculé ici devant la difficulté du cloisonnage des chairs; la tête et les mains sont gravées au trait sur des plaques d'or ajustées dans le travail; comme à Byzance encore, les cloisons ne sont pas absolument la limite de chaque espèce de couleur; on trouve des parties où les émaux se mêlent, et d'autres où les tons différents se juxtaposent nettement sans l'intermédiaire du filet doré. En

1. Ailleurs il est dit que ce fond imite les œufs de poisson.

un mot, les cloisons jouent plutôt le rôle du trait à la plume dans un dessin, de ce qu'on nomme chatiron dans une peinture céramique, que celui d'une prison destinée à maintenir séparées des couleurs qui pourraient se confondre.

Si l'on pouvait douter du rang qu'occupait, dans l'estime des Chinois, le travail du bronze émaillé, la collection de M. le duc de Morny fixerait toutes les incertitudes, en montrant ce travail appliqué aux choses sacrées. Voici des tings hémisphériques de toutes dimensions; l'un repose sur le dos d'un éléphant couché et richement caparaçonné que recouvre une dorure malheureusement trop fraîche; néanmoins la vigueur des émaux, représentant sur fond mosaïque des têtes de dragons, ne perd rien, dans ce voisinage dangereux, de son audacieuse harmonie. L'autre, à pieds élevés, à anses dressées sur son bord plat, paraît pouvoir être attribué à la période King-lai (1450-1456), l'une des plus brillantes pour l'émaillerie chinoise. Le couvercle fond noir à dessins d'or, est d'un genre excessivement rare; son bouton, de la même couleur, apparaît par les interstices d'une forêt de nélombos en bronze doré, qui lui forme une enveloppe finement ciselée. Un troisième a pour appendices deux têtes d'éléphants la trompe relevée, et il est supporté par trois personnages accroupis; le dessus, à rinceaux émaillés découpés à jour, est surmonté d'une chimère en bronze enrichie de pierres précieuses. D'autres ont la forme rectangulaire, indiquant l'influence du yn; tous, sur leurs fonds bleu turquoise ou vert pâle, montrent les têtes symboliques et les ornements consacrés.

Il en est de même du vase d'autel dont nous donnons la gravure hors texte; la tête aux yeux jaunes s'y détache sur un fond vif où l'on retrouve les nuages et le tonnerre (caractère des vases *Loui* pour les sacrifices); au-dessus, deux coqs ornemanisés indiquent sans doute l'époque zodiacale pendant laquelle le vase était employé; enfin sur le pied, on voit sortir des flots le dragon-cheval qui portait sur son dos la figure des trigrammes appliqués par Fou-hy à la première écriture chinoise; ces huit Koua sont devenus célèbres sous le nom de *Source des caractères*.

Nous retrouvons donc sur les émaux cloisonnés les mêmes symboles que sur les bronzes ciselés ou incrustés, et nous pouvons en conclure qu'ils ont eu des destinations communes et ont été produits concurremment; mais les moyens certains d'établir des dates manquent presque toujours, car les pièces à nien-hao (noms d'années) sont excessivement rares. On peut pourtant admettre cette règle : les bronzes cloisonnés à parties métalliques nues et revêtues d'or, comme l'écran décrit plus haut, sont les plus antiques; ceux où les couleurs sont généralement foncées,

vives, où l'on trouve un vert noir et du violet pensée, remontent aussi à une époque ancienne; l'aspect en est sévère et plein d'harmonie. La collection nous offre dans ce genre un vase lancelle de 60 centimètres de hauteur, à deux petites anses en bronze; le fond bleu turquoise, à bordures bleu foncé décorées de grecques d'or, a reçu des ornements archaïques et des têtes de dragons en tons plus vifs; ainsi, parmi ces têtes il en est dont les yeux sont rouges à iris bleu, pupille et contour bleu foncé; d'autres les ont verts à iris rouge et pupille bleue. Nous connaissons peu de pièces d'un effet aussi distingué.

Deux écrans à fond bleu de ciel sur lequel se détachent des vases à fleurs, des coupes honorifiques, des fruits et autres objets consacrés, réunissent à un très-fin cloisonnage la richesse veloutée des tons; nous les croyons du commencement des Ming; leurs beaux encadrements, leurs supports délicatement sculptés à jour, à double rang avec galeries détachées, nous les font considérer comme des spécimens hors ligne, sortis peut-être d'un palais impérial. Deux cassolettes couvertes, dont les boutons sont formés d'un dragon en bronze émergeant des flots, semblent devoir être attribuées au même temps; elles sont supportées par trois figures accroupies et courbées, qu'à la coiffure et au costume on reconnaît pour des Tartares. Sont-ce des prisonniers? Faut-il voir, dans ces personnages aux attitudes forcées, des vaincus comme ceux que les Romains plaçaient au pied de leurs trophées? Ces Tartares indiqueraient alors la victoire de Hong-wou, le grand ancêtre de la Dynastie brillante, sur les derniers Youen, c'est-à-dire la fin du XIVe siècle.

A partir de King-taï (1450) et surtout de Tching-hoa (1465), le travail se stabilise et change peu jusqu'au XVIIe siècle; il est donc très-difficile de distinguer parmi les pièces de cette longue période celles de tel ou tel règne. En voici une qui n'était destinée qu'à un prince de second rang, et qu'on peut cependant citer pour la beauté de son ensemble et la perfection de ses détails : sur un double pied en bois d'aigle repose une chimère en bronze doré du plus haut style, et ciselée avec art : le signe *Ouang*, seigneur, roi, ressort sur son front, sa patte repose sur la boule emblématique. A l'arrière-train, et fixée par trois pieds, s'élève une base en bronze surmontée d'une plaque ovale, incrustée au centre d'une pierre de yu (jade), sculptée à jour et représentant le dragon à trois griffes parmi des fleurs. Le bandeau d'émail, qui sert de cadre au jade, s'épanouit supérieurement en deux branches divergentes relevées en S; ce sont des porte-bonnets. Quelle recherche pour un meuble aussi secondaire!

Mais la pièce qui fait pâlir toutes les autres par la perfection du tra-

vail et l'harmonie de l'ensemble est une boîte lenticulaire, intérieurement dorée, qui figurait, à juste titre, parmi les merveilles du Yuen-ming-yuen (Palais d'été). On aura l'idée parfaite de sa forme en se figurant deux compotiers renversés l'un sur l'autre ; le médaillon circulaire supérieur, circonscrit par un filet en relief, renferme un grand caractère rempli d'une élégante mosaïque à détails microscopiques ; c'est le signe *Tchun*, printemps, coupé dans son milieu par un petit médaillon renfermant un buste de Fo, les vêtements émaillés en couleur ; la tête, formant relief, est ciselée avec une délicatesse et un goût merveilleux, et dorée ; au-dessous du caractère, une grande corbeille rayonnante réunit les emblèmes honorifiques ; enfin, dans les parties latérales du fond, grimacent deux dragons impériaux à cinq griffes. Les deux quarts de rond séparés par la commissure de la boîte sont à fonds mosaïques variés, encadrant des médaillons oblongs terminés en pointes arabesques et circonscrits par des filets saillants. Ces médaillons montrent, dans des paysages, les épisodes de la vie de plusieurs sages ; Lao-tseu y est parfaitement reconnaissable, et, bien que les personnages n'aient que quelques millimètres de hauteur, leurs têtes ciselées et dorées ont une perfection de détail qui rappelle le travail des pierres gravées. Sur le fond et entre les médaillons, on retrouve la branche de corail, la perle, les kouei, les monnaies et autres signes honorifiques. Enfin, le médaillon circulaire du dessous porte, sur un faux craquelé bleu, des fleurs éparses de pêcher, isolées ou groupées par deux ou trois. Ce chef-d'œuvre doit être sorti des ateliers impériaux des Ming, au moment où les arts étaient à leur apogée.

La fin de la Dynastie brillante et le commencement des Thsing, en d'autres termes l'époque de l'influence européenne se reconnaît, dans les émaux comme dans les porcelaines, par la recherche des teintes rompues et l'extension de la palette minérale ; les roses, les lilas, les verts adoucis, s'enlèvent à peine sur le bleu pâle des fonds, et il en résulte, dans l'ensemble des pièces, une douceur gracieuse bien éloignée de la hardiesse virile des premiers temps. Cette époque est caractérisée chez M. de Morny par une bouteille élégante, haute de 50 centimètres, qu'enrichissent des anses en bronze doré ; un goût pur, une exécution soignée, distinguent le vase, et la jolie ceinture rose qui règne sur la déclivité du col rehausse plutôt qu'elle n'affaiblit la pure coloration de l'ensemble.

Lorsque Kien-long, se servant habilement du talent des missionnaires sans subir leur influence, donna aux sciences et aux arts une impulsion toute nouvelle, on revint, pour l'émaillerie et beaucoup d'autres branches, aux anciens modèles nationaux ; il ne faut donc pas s'étonner si les pièces

inscrites au nien-hao de ce prince affectent la sévérité des vases des Ming. Dans la collection de M. le duc de Morny nous trouvons des spécimens excessivement intéressants : ce sont d'abord deux bols campanulés, dorés à l'intérieur et d'un ton général fort vigoureux; la bordure est formée par une inscription circulaire en beaux caractères tartares mandchoux; le fond bleu turquoise est relevé de rinceaux à fleurs entourant, de distance en distance, d'autres caractères tartares semés dans la décoration. La formule chinoise : *Kien-long nien-tchy*, désigne surabondamment le souverain hardi qui, seul, pensons-nous, osa faire imprimer publiquement, sur les objets à son usage, des légendes en langue étrangère au pays, et rappelant son asservissement.

Une petite lagène ovo-cylindrique, à col rétréci, avec deux anses en bronze figurant des feuilles, a le décor de son époque, mêlé même de quelques médaillons roses; le nien-hao est en une seule ligne de six caractères : *Tai-Thsing Kien-long nien tchy*, fabriqué pendant les années Kien-long de la dynastie des Tai-Thsing; mais, au-dessous, entièrement isolé, est le signe *Tsie*, modération. Dans sa proportion réduite, ce bijou n'a pu contenir une liqueur enivrante, et, par conséquent, le mot *modération* n'est point une recommandation ironique, une sorte de plaisanterie. Ne serait-ce point encore une renaissance des anciens usages, et la pièce n'aurait-elle pas été envoyée à quelque administrateur trop rigoureux, à titre d'admonition ?

Deux plateaux à fond gris, *couleur de riz cuit*, divisé par des cloisons *imitant les raies de pattes de crabes*, portent en émail, dans la décoration, les deux caractères *yen-fang*, éloquence. D'une époque ancienne, ils ont pu être décernés à quelque orateur qui s'était signalé dans une allocution publique.

Le livre de M. Stanislas Julien a fait connaître qu'il existait en Chine des émaux appelés *fo-lang* ou *fa-lan*; quelques personnes en ont conclu qu'il fallait chercher dans les premiers ouvrages limousins, ou mieux encore dans les anciens bijoux gaulois, le modèle de la fabrication orientale, fa-lan étant la transcription du mot *France*. Mais ce mot n'a pu parvenir en Chine qu'à une époque postérieure à l'emploi habituel du latin dans nos actes publics et sur nos monnaies, c'est-à-dire dans les temps modernes. Les imitations des émaux de France sont donc certainement les pièces peintes, mises à la mode vers le XVIIe siècle. On ne s'étonnera pas de trouver peu de ces pièces dans la collection de M. de Morny; pourtant une coupe formée du fruit du li-tchi (Euphoria litchi), avec son pédoncule doré et ses feuilles d'un beau vert, mérite d'être distinguée.

Ici les classifications se confondent en quelque sorte; cette coupe

dorée, enrichie de couleurs vitrifiées, n'est-elle pas un bijou voisin, par le faire et l'aspect, de la boîte d'or ovale, d'origine persane, ornée, en gravure, d'arabesques et de fleurs, remplies d'émaux rouges, verts et bleus du ton le plus éclatant?

L'art persan et l'art chinois se coudoient aussi dans un autre genre de travail, le vermeil et l'argent ciselés, repoussés et niellés. Deux théières cylindriques du plus grand style nous montrent toute la verve ornementale des orfévres de l'Iran; des rinceaux abondants, où la gravure remplie de noir rehausse la nudité des reliefs, des génies sous la forme de coqs à figure humaine, donnent à ces objets un aspect grave et mystérieux. On retrouve aussi les traces de la théogonie bouddhique dans un présentoir en vermeil, du même style, imitant une fleur de nélombo épanouie, dont les pétales extérieurs sont abaissés. Une coupe hémisphérique, une boîte à bétel, complètent la série de ces curieuses pièces, où l'on peut saisir un passage intéressant entre le style persan pur et l'art turc, qui n'en est qu'un rameau dégénéré.

Nous ne pouvons donner une meilleure idée de l'orfévrerie niellée des Chinois, qu'en renvoyant nos lecteurs à la figure hors texte d'une petite coupe d'argent ornée de paysages. Simple dans sa forme et ses détails, cette pièce doit toute son élégance à la juste pondération des parties et à la composition charmante du pied en bois sculpté qui la complète. Près de ce bijou vient se ranger un service de six tasses avec ses soucoupes, où des groupes de fleurs gravées alternent avec des inscriptions qui peignent un côté singulier des mœurs chinoises; on lit sur une tasse : *Retiens longtemps ton hôte, afin qu'il soit profondément ivre.* Un poinçon inférieur, *Kieou-tien-pao*, indique une fabrication sortie des ateliers de Kieou-tien.

Dans le travail au repoussé les Chinois arrivent aussi à des résultats remarquables; ici c'est un plateau d'où surgissent de fins paysages; sur une plaque de vermeil c'est Cheou-lao, le dieu de la longévité monté sur son cerf et suivi d'un jeune acolyte; plus loin des boîtes cylindriques ont le pourtour du couvercle orné de pointes de diamants, tandis qu'au milieu figure le chien de Fo presque en demi-relief. Dans d'autres spécimens, la ciselure seule a suffi pour faire saillir du métal des fong-hoang, des dragons et les koua, ou caractères primitifs inventés par Fou-hi.

En Orient, le signe représentatif de la valeur des choses n'est pas soumis aux mêmes règles que chez nous; l'or et l'argent sont la base de l'échange, mais ils n'ont pas, pour ainsi dire, de forme officielle, de mesure déterminée; chacun les essaye et les pèse. Le tsien seul, cette

petite monnaie de cuivre percée dans son milieu et qui se réunit en chapelets, subsiste depuis les anciennes dynasties et se modifie successivement en prenant le nien hao du souverain. Fondue, dénuée de types intéressants, la numismatique orientale mériterait à peine une place dans les grands cabinets, si quelques médailles ne venaient révéler certains traits de mœurs dignes d'être signalés. Voici une plaque d'argent ovale et mince, inscrite de quatre caractères estampés; on y lit: *Yao-youen i min,* il aime à donner au vertueux peuple. S'agit-il donc d'une libéralité analogue à celles que mentionnent si souvent les médailles romaines? On pourrait le croire en retrouvant une pièce circulaire en argent, percée au milieu, ayant tous les caractères d'une monnaie courante, y compris la légende : *Tong-pao* (monnaie universelle), et qui porte cette autre inscription : *Fou, cheou sse-min*, bonheur, longévité aux quatre classes du peuple! Mise en circulation dans l'Indo-Chine, sous la période Sse-te, cette médaille exprime des sentiments peu en accord avec les méthodes gouvernementales de cette contrée du globe. Un lingot oblong de la même période indique seulement une valeur de trois onces d'argent; mais deux pièces, l'une de quarante-deux millimètres de diamètre, l'autre de trente-sept, vont nous montrer la forme rare du monnayage de l'or en Orient. Sur la première on voit cinq chauves-souris avec les mots : *Ou fou*, les cinq félicités ; sur la seconde, à la place du trou central est un dragon dans les nuages, et autour : *Ki...... long yun,* légende dont le sens échappe même à la sagacité de M. Stanislas Julien.

Puisque nous venons de passer en revue le travail de tant de métaux divers, achevons notre tâche en examinant quelques armes précieuses éparses dans les vitrines et sur les meubles. On sait à quel point les merveilleux damas de Nippon étaient rares autrefois, et cela se conçoit, puisque leur exportation était punie de mort. M. de Morny en possédait pourtant plusieurs avant l'envoi d'une ambassade au Japon; depuis, il a pu se procurer deux spécimens inestimables ayant appartenu au Mikado, ou empereur ecclésiastique. On sait que les deux sabres réunis dans la ceinture sont un signe de noblesse; les classes moyennes ne pourraient prétendre ni au sabre double, ni au pantalon. L'une de ces armes est longue de quatre-vingt-dix centimètres à un mètre; l'autre varie entre soixante et soixante-dix centimètres. Celle-ci se complète par un couteau dont on aperçoit le manche passant au travers de la coquille et posant sur la poignée du sabre; c'est avec ce couteau qu'on s'ouvre le ventre pour le sujet le plus futile. Du reste, fourreau, poignée, détails d'ornementation sont semblables dans les deux pièces, qui constituent un tout inséparable.

Le sabre impérial a sa poignée, en peau de requin blanc à gros grains, retenue par une goupille [1] terminée en dragon d'or à trois griffes; la coquille, le bouton et les garnitures du fourreau, sont en sowaas noir finement granulé et parsemé de kiri-mon d'or [2]. Le fourreau en laque est noir relevé d'un sablé vert brillant, très-fin et d'un éclat nacré; dans le travail du vernis on a ménagé six médaillons renfermant l'oiseau impérial entre deux armoiries; d'un côté l'oiseau est aventuriné et les kiri-mon sont, l'un carmin, l'autre vert vif; du côté opposé l'oiseau est carmin et les plantes symboliques sont vertes et en aventurine. Quant à la lame, son damas est d'une merveilleuse finesse, et si l'on démontait sa poignée, on trouverait certainement sur la soie le nom de l'un des plus célèbres fabricants du Japon [3]. Le manche du couteau, finement ciselé, porte une loutre marchant au bord d'un fleuve avec son petit sur le dos.

Les autres sabres ne sont point inférieurs en beauté à ceux que nous venons de décrire, et ils appartenaient aux membres les plus éminents du daïri (cour impériale). En voici un dont les montures sont des emblèmes de longévité, pins et grues, accompagnés de fong-hoang; cet autre porte le dragon impérial et deux tigres; voilà plus loin la tortue sacrée qui se détache en or sur une poignée en peau de requin noir. Les fourreaux, non moins variés, sont tous extraordinaires de travail: ceux-ci, noirs à taches blanches régulières, semblent être une peau de requin teinte d'abord, usée ensuite pour en faire disparaître les aspérités, et polie au vernis laque; ceux-là sont noirs, semés d'acicules jaunâtres irradiés dans tous les sens et de l'aspect le plus surprenant.

Certes, de pareilles armes sont sorties des mains d'artistes bien habiles, mais elles ne sauraient diminuer l'intérêt des ouvrages persans: nous apercevons là un poignard courbe à deux tranchants dont le damas gris a été ciselé d'ornements en relief. Quel magnifique travail! comme ce fer mat et fin s'harmonie merveilleusement avec sa poignée de jade vert sculpté rehaussé de rubis sertis d'or! Un autre grand poignard est de ce damas noir, plus rare encore, sur lequel ressortent si bien les incrustations d'or. Ici l'artiste a fait surgir, près de la poignée, des enroulements gracieux parsemés de fleurs, et d'où s'élance un fleuron arabesque; pour alléger l'ensemble, la lame a été percée à jour dans son milieu, tandis que sur son limbe courent des inscriptions qui rattachent le motif orne-

1. En retirant cette goupille, la lame devient libre et peut être montée sur une hampe pour devenir une lance.

2. Armoirie composée de trois feuilles et trois fleurs de Paullownia imperialis.

3. Un ouvrage spécial donne ces noms et décrit le travail de chaque fabrique (cabinet de M. Frédéric Villot).

mental de la base aux fines arabesques de la pointe. La poignée en jade est montée cette fois en argent ciselé incrusté de rubis et topazes.

Nous pourrions continuer encore et mentionner un couteau de damas noir monté en dent d'hippopotame, des armes turques aux lames flamboyantes, aux fourreaux d'argent ciselé; mais M. le duc de Morny nous arrêterait lui-même pour nous faire remarquer combien de spécialités plus importantes il nous reste à examiner: les gemmes, les porcelaines, les laques... En effet, l'éblouissement nous prend, et nous fermons les yeux pour les rouvrir après un repos nécessaire.

A. JACQUEMART.



MUSÉE NAPOLÉON III

COLLECTION CAMPANA

LES VASES PEINTS[1]

XXII



Je reviens aux vases à peintures noires sur fond rouge, jaune ou blanc.

Je n'ai encore parlé que des produits les plus anciens de cette nature, j'ai indiqué l'âge approximatif où l'on a commencé à ajouter des inscriptions aux peintures, et je crois avoir démontré que les vases les plus anciens où paraissent des figures humaines appartiennent au VIIe siècle avant notre ère.

Après les premiers essais de ce genre, où les figures d'un noir terne se dessinent sur un fond clair, cet art se développe, se perfectionne, et bientôt viennent les vases où sur un fond rouge se détachent des figures de l'émail noir le plus brillant. On possède un nombre considérable de ces vases, et la période de leur fabrication semble s'étendre du Ve au IVe siècle avant l'ère chrétienne (490 environ à 340). Ce qui est certain, c'est que les vases panathénaïques portant des noms d'archontes athéniens et fabriqués de 333 à 313 avant Jésus-Christ an-

1. Voir la *Gazette* du mois d'avril 1863.

noncent la dégénérescence et la fin de cet art [1]. Mais reste à savoir si les fabriques établies en Italie n'ont pas continué de produire des vases à peintures noires jusqu'à une époque postérieure à la mort d'Alexandre.

On a désigné les vases à peintures noires sous le nom de vases d'ancien style, pour les distinguer des vases à peintures rouges qui appartiennent à l'époque du plus grand développement des arts chez les Grecs [2]. Les formes préférées pour cette classe de poteries sont les amphores, les hydries, les coupes, les œnochoés, les tasses et les lécythus. Les formes deviennent de plus en plus élégantes, le galbe se perfectionne, le col, le pied, les anses sont rattachés avec art et s'harmonisent avec le corps du vase ; le travail du potier devient de plus en plus soigné, la cuisson arrive à la dernière perfection et les couleurs employées sont d'un éclat des plus brillants et d'une beauté parfaite. J'ai déjà expliqué le procédé employé pour l'exécution de ces sortes de peintures [3]. Le fond est rouge ou jaune, les figures se détachent en noir ; les muscles, les plis et les détails des vêtements et des draperies sont gravés au moyen d'une pointe aiguë ; le blanc et le rouge violacé sont destinés à produire certains effets, à égayer la peinture, à faire ressortir des détails. Ainsi les parties nues du corps des femmes sont toujours blanches [4] ; quelquefois aussi le corps des éphèbes est blanc [5] ; dans des scènes de combat, mais par exception, les guerriers nus sont alternativement noirs et blancs. Ces exceptions à la règle générale se remarquent surtout dans des peintures archaïques, exécutées à une époque où les procédés adoptés plus tard pour les vases à figures noires n'avaient pas encore été déterminés et fixés par l'usage. Les chevaux

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1862, p. 197.

2. L'introduction placée par M. Otto Jahn à la tête de son excellent catalogue de la pinacothèque de Munich (*Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München*, in-8°. Munich, 1854) m'a surtout servi de guide dans cette partie de mon travail ; souvent je n'ai eu qu'à traduire les renseignements exacts du savant allemand ; rarement il m'a fallu modifier ses appréciations ; j'ai, par-ci par-là, ajouté quelques nouvelles considérations à ses raisonnements solides et pleins de sagacité.

3. *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1863, p. 258.

4. On connaît très-peu d'exemples de femmes ayant les chairs noires ; car dans les peintures où l'on ne voit plus de traces de la couleur blanche, on peut être certain que la coloration blanche a existé ; presque toujours le blanc a laissé une empreinte mate sur le noir. Cependant, j'ai publié dans le *Bulletin de l'Académie royale de Bruxelles* (t. VIII, 1841, 1re partie) une peinture où les Hespérides ont le visage, les mains et les pieds noirs. Mais là c'est avec intention que les nymphes du couchant sont figurées noires.

5. Gerhard, *Vasenbilder*, pl. CCXXIII.

attelés aux chars ou montés par des éphèbes sont alternativement noirs et blancs; dans les représentations de chasses il y a aussi des chiens de couleurs variées. Les auriges ont constamment de longues tuniques blanches. Le blanc est également employé pour les cheveux et la barbe des vieillards. Les boucliers ont des bords blancs ou rouges; il en est de même pour les épisèmes où pourtant le blanc est employé de préférence. On voit quelquefois des boucliers entièrement noirs à côté de boucliers blancs. Dans les vêtements le blanc et le rouge violacé indiquent des étoffes brodées ou teintes de diverses couleurs. Les bandelettes, les baudriers, les armes, les aigrettes des casques, les bords des vêtements, les siéges, les chars, les harnais des chevaux et quantité d'autres détails sont rehaussés par le blanc ou le rouge violacé. Les cheveux et la barbe des hommes ainsi que la crinière des chevaux ont reçu quelquefois une teinte rouge.

Il semble que l'emploi de ces couleurs appliquées d'une manière toute conventionnelle était soumis aux lois qui régissaient la sculpture polychrome et chryséléphantine.

Du reste la coloration en blanc des chairs était un moyen sûr pour distinguer les femmes des hommes, car l'art, du moins chez les céramographes, n'était pas encore arrivé à caractériser d'une manière précise l'individualité et le sexe. Ainsi les amazones armées à la grecque et les éphèbes n'auraient guère pu être reconnus, si l'on n'avait adopté un procédé particulier pour distinguer les deux sexes. Il arrive même, dans les vases à peintures rouges d'un art avancé, qu'on a de la peine à reconnaître les éphèbes quand ils portent des vêtements qui les couvrent complétement: car alors il n'existe guère de marque distinctive entre les femmes et les éphèbes, à moins que leur coiffure ne les fasse reconnaître.

Les yeux des hommes sont ordinairement indiqués d'une autre façon que les yeux des femmes. Ceux des hommes sont gravés au trait en forme d'étoile, tandis que les yeux des femmes sont allongés et taillés en amande avec le fond blanc et la pupille noire et souvent rouge. Les contours dans les corps des hommes sont plus anguleux, plus prononcés que dans les corps des femmes, où l'on trouve des formes plus arrondies. Aussi Pline [1] en parlant de l'origine de la peinture dit que l'Athénien Eumarus réussit le premier à distinguer les deux sexes : *Qui primus in pictura marem feminamque discreverit Eumarum Atheniensem figuras omnes imitari ausum.*

Toutes les têtes, dans ces peintures anciennes, sont dessinées de

1. *Hist. nat.*, XXXV, 8, 34.

profil et manquent de caractère et de vie; ce n'est que par exception qu'on rencontre des têtes de face; en général l'effet en est médiocre; on y reconnaît une grande maladresse et une inhabileté prononcée. On exagère la forme des épaules, des hanches, des cuisses, des mollets. Souvent les mouvements sont violents et forcés; ce qui manque surtout à ces sortes de compositions, c'est la grâce et le naturel, mais on y trouve beaucoup de naïveté. Et cependant, malgré toutes les imperfections qu'on peut signaler dans ces peintures, on est obligé de reconnaître une certaine habileté et un art qui tend à se développer. Tout n'y est pas maladresse ou ignorance; il y a nombre de choses qui tiennent à des types reçus et de convention, consacrés par l'usage. Souvent dans ces peintures, surtout dans celles du IVe siècle, on s'aperçoit que la recherche et l'affectation de l'archaïsme cachent une main habile et exercée.

Les compositions ne sont guère variées et n'annoncent pas d'efforts d'esprit; les figures sont rangées la plupart du temps les unes à la suite des autres, comme dans les bas-reliefs de style archaïque; les poses sont presque toujours les mêmes, et dans le plus grand nombre des tableaux on a cherché à former des groupes qui se répondent et se balancent et où le parallélisme est poussé jusqu'à l'exagération, tant pour les poses que pour les gestes. Les processions de divinités, les scènes de combat, les chasses, les courses sont traitées avec cette monotonie. Les groupes sont composés de deux ou de trois figures au plus, et de chaque côté se montrent des personnages d'un ordre secondaire qui sont plus ou moins nombreux, suivant l'espace qu'on tient à décorer. Mais, comme je l'ai déjà dit, les vases faits avec soin annoncent des procédés habiles et perfectionnés. Ainsi on peignait autour d'une coupe, sur les bords extérieurs d'un deinos, autour d'un couvercle d'amphore, de petits groupes de guerriers qui s'arment ou qui combattent; chaque figure, malgré sa petitesse, est achevée jusque dans ses moindres détails, les traits sont gravés avec une grande précision et une grande netteté, et les couleurs de retouche appliquées avec sûreté. Il en est de même, dans les grandes figures, des dessins et des broderies des vêtements, des détails des armures, des attributs, des ustensiles, des ornements, des écailles de poisson dans les figures de divinités marines. Malgré ce soin minutieux et exagéré, on ne peut souvent se refuser à reconnaître dans certaines de ces peintures une vigueur de dessin remarquable.

Naturellement il n'est question ici que des vases fabriqués avec soin. Car dans la masse immense de vases à peintures noires disséminés sur tous les points de l'Europe, il en est une quantité qui ne sont que des poteries décorées par des artistes peu habiles, et dans l'antiquité ces

sortes de produits ne pouvaient être que des objets d'un prix des plus modiques. Mais le nombre des beaux vases est si considérable, qu'il est facile de se faire une idée des traits caractéristiques de ces peintures et de porter un jugement certain sur leur mérite.

XXIII

Si maintenant nous jetons un coup d'œil sur les sujets traités par les céramographes qui excellaient dans les peintures noires, nous y trouvons des réunions de divinités, des processions, soit que les personnages marchent à pied, soit qu'ils s'avancent dans des chars. On rencontre souvent les divinités delphiques, Apollon, Diane et Latone ; mais les représentations bachiques dominent et très-souvent sont reproduites au revers d'autres sujets. D'habitude Bacchus paraît au centre, toujours barbu, vêtu d'une tunique talaire et tenant ou le canthare ou le rhyton et un cep de vigne ; souvent le dieu est accompagné d'Ariane ; des satyres, des silènes et des ménades l'entourent en dansant, en faisant de la musique et en se livrant à une joie immodérée et qui souvent dégénère en licence. Quelquefois à ces scènes bachiques se rattache le retour de Vulcain à l'Olympe, pompe burlesque et qui naturellement rentre dans les sujets où Bacchus joue le rôle principal. Ensuite on trouve les gigantomachies ou combats des géants contre les dieux de l'Olympe. Les géants sont constamment figurés sous la forme de guerriers armés de pied en cap ou hoplites. Et quant aux divinités, assez souvent les attributs caractéristiques manquent, et sans le secours des inscriptions on ne saurait quelquefois les reconnaître, à l'exception de Minerve qui est toujours armée du casque et de l'égide. Un des sujets en faveur auprès des céramographes est la naissance de Minerve. Telle était grande l'influence d'Athènes sur les arts, que partout dans l'antiquité on recherchait à retracer et à multiplier des sujets empruntés à la religion et aux usages de l'Attique. L'assemblée des dieux qui assistent à la naissance de la fille de Jupiter est plus ou moins nombreuse, d'après l'espace, encore une fois, dont pouvait disposer l'artiste. Les divinités de la mer, autres que Neptune, sont la plupart du temps représentées avec la partie supérieure du corps de forme humaine, et le bas terminé par une large queue de poisson, couverte d'écailles et garnie de nageoires.

Dans les mythes héroïques, c'est surtout la série des travaux d'Hercule

qui y est la plus nombreuse. La lutte avec le lion est la plus fréquemment reproduite; viennent ensuite le taureau, le sanglier, Cerbère, Géryon, les Amazones; on rencontre beaucoup moins souvent le jardin des Hespérides, la biche, l'hydre, les oiseaux de Stymphale. D'autres sujets fournis par le mythe d'Hercule, si fécond en épisodes, sont traités sur les vases à figures noires, par exemple, les luttes avec Antée, Triton, Achéloüs, Cycnus, Eurytus, les Centaures, le géant Alcyonée; on rencontre le fils d'Alcmène punissant les Cercopes, ou se baignant dans les eaux thermales qu'il a découvertes. Une des représentations les plus fréquentes est la dispute pour la possession du trépied qu'Hercule veut enlever à Apollon. On trouve aussi le héros se reposant de ses fatigues, prenant part aux festins, jouant de la cithare, offrant un sacrifice aux dieux et enfin conduit à l'Olympe par Minerve, sa protectrice. Ce qui distingue Hercule, c'est la peau de lion, quoique quelquefois il n'ait pas cet attribut; la plupart du temps il est armé de la massue, mais on le rencontre également portant un arc et des flèches ou une épée.

Après Hercule, ce sont les faits de la guerre de Troie qui ont fourni de nombreux sujets aux céramographes. On voit l'enlèvement de Thétis, le petit Achille porté par son père au centaure Chiron, le jugement de Pâris, le départ d'Achille, les héros jouant aux dés, Achille et Hémithéa, Achille et Télèphe, les adieux d'Hector et d'Andromaque, la mort de Troïlus, le combat d'Hector et de Diomède, le corps d'Hector traîné dans la poussière, Priam implorant Achille, le combat d'Achille et de Memnon, l'Aurore pleurant la mort de son fils ou emportant son corps, le combat d'Achille et de Penthésilée, le combat autour du corps d'Achille, Ajax portant Achille mort sur ses épaules, le meurtre d'Astyanax, Ajax et Cassandre, le sacrifice de Polyxène, la fuite d'Énée, la querelle des Atrides, Ulysse passant devant les Sirènes, Ulysse chez Polyphème, etc.

Les scènes empruntées à la Thébaïde sont OEdipe et le sphinx, le départ d'Amphiaraüs, Tydée et Ismène.

Le bélier ressuscité par Médée et les filles de Pélias sont des compositions tirées des mythes ou des poëmes relatifs aux Argonautes.

Les mythes attiques sont figurés très-souvent, et un des héros le plus fréquemment représenté est Thésée luttant avec le Minotaure ou quelquefois avec le taureau de Crète, Triptolème et son cortége, etc.

On a également reproduit très souvent le mythe de Persée et des Gorgones, la chasse de Calydon. Des représentations beaucoup plus rares sont la lutte de Pélée et d'Atalante, le supplice de Prométhée, Sisyphe, etc.

Europe enlevée par le taureau ne se distingue guère des bacchantes. En général le caractère individuel manque, et souvent des sujets iden-

tiques pour la forme extérieure, sans la moindre modification dans les poses ou même dans les détails, reçoivent des dénominations différentes [1]. De là ces nombreuses scènes de combat, ces luttes entre deux guerriers, souvent sur le corps d'un troisième qui est tombé [2]; ces guerriers qui s'arment ou qui s'apprêtent à partir [3]; ces enlèvements de femmes par des guerriers [4]; ces captives qu'on emmène [5]; ces prisonniers qu'on conduit enchaînés [6], etc. Toutes ces scènes sont vagues et indéterminées et souvent ne diffèrent les unes des autres que par le nombre des personnages qui y prennent part. Aussi hésite-t-on souvent sur les noms qu'il convient de donner aux personnages de ces sujets d'une banalité des plus vulgaires, et plusieurs savants se refusent même à reconnaître dans ces sortes de compositions des sujets mythologiques. Cependant tel ne saurait être mon avis, car des inscriptions tracées dans le champ de peintures d'un caractère banal donnent quelquefois la clef de l'énigme, et par conséquent on aurait tort d'écarter toute intention mythologique. Il arrive que dans des compositions bien déterminées on voit des personnages qui ne semblent être que des spectateurs sans liaison plus ou moins directe avec le sujet; on les a comparés aux chœurs dans les représentations scéniques, mais sans trop de raison, ce me semble. Les exigences de l'espace que l'artiste avait à décorer ont surtout motivé ces adjonctions, et l'on peut trouver plusieurs sujets où un nombre indéterminé d'assistants ou de personnages d'un ordre secondaire ne change rien à la conception primitive et symbolique. Je citerai entre autres la lutte de Thésée et du Minotaure, où l'on voit figurer les jeunes gens et les jeunes filles destinés à servir de pâture au monstre, la chasse de Calydon où le groupe se réduit quelquefois à Méléagre et au sanglier, tandis qu'un nombre plus ou moins considérable de héros peut prendre part à la chasse, sans parler des archers, personnages d'un rang évidemment inférieur, des chiens, des arbres et d'autres détails accessoires qui étendent la composition, l'enrichissent et la complètent sans en modifier ou changer le caractère. La naissance de Minerve est encore une de ces scènes où l'artiste peut admettre un plus ou moins grand nombre de dieux et même de héros de l'Attique [7]. Le retour de Vulcain à l'Olympe

1. Voir ma *Lettre à M. Otto Jahn sur les représentations d'Adonis*, dans les *Annales de l'Institut archéologique*, t. XVII, p. 411.

2. Achille, Memnon et Antiloque.

3. Achille prenant congé de Lycomède; les Myrmidons qui s'arment.

4. Hélène enlevée par Thésée; Briséis enlevée par ordre d'Agamemnon.

5. Hélène reconduite par Ménélas, Briséis, Polyxène, etc.

6. Les captifs troyens destinés à être immolés aux mânes de Patrocle.

7. Voir *Élite des monuments céramographiques*, t. I, p. 198.

est également un de ces sujets qui se prêtent à ces extensions, sans changer le moins du monde l'idée religieuse, le cortége obligé des silènes, des satyres et des ménades pouvant s'augmenter ou se réduire, selon la volonté de l'artiste. Comme la poésie tendait sans cesse à amplifier le mythe original et primitif, souvent énoncé en quelques mots, à y ajouter des détails, de nouvelles personnifications, des épisodes, de même l'art, en prenant des développements, ajoutait de nouveaux traits aux conceptions symboliques; ces traits n'altéraient guère le système religieux, éminemment large et élastique; l'art savait, comme la poésie, y introduire des personnages secondaires, acolytes et suivants, portant toujours des noms ayant quelque affinité avec le mythe original[1]. En décrivant les peintures de Polygnote, dans la Lesché de Delphes, Pausanias[2] dit à plusieurs reprises que le grand peintre de Thasos avait introduit dans sa composition plusieurs personnages dont les noms ne se trouvent mentionnés dans aucun poëme, dans aucun récit mythologique, et avaient été inventés et forgés par lui. Telle était la liberté dont usaient les artistes anciens et dont à chaque pas on retrouve la trace sur les vases peints. Jusqu'à ce jour, on n'a pas fait assez attention à cette liberté d'invention, qui est un des traits les plus caractéristiques de l'art grec; mon savant et regretté ami Charles Lenormant a insisté tout particulièrement sur cette pratique de libre amplification qui est exposée avec tous les développements nécessaires dans un remarquable mémoire encore inédit sur les peintures que Polygnote avait exécutées dans la Lesché de Delphes.

Dans tous les sujets peints sur les vases d'ancien style, on ne recherche pas la beauté des formes. Tout y est empreint d'un caractère de roideur et de sévérité qui n'est pourtant pas sans grandeur. Les personnages que la poésie a idéalisés comme types de beauté ne répondent guère à l'idée qu'on a pu s'en former. Achille par exemple est un homme vigoureux et barbu comme les autres héros, et ne différant d'eux en rien; les femmes sont toujours complétement vêtues, et dans les peintures les plus soignées leur costume est d'une grande richesse. Les hoplites sont pesamment armés, les archers qui les accompagnent ont le costume des Scythes[3], les auriges sont vêtus de tuniques talaires,

1. Voir un article très-intéressant de M. Adrien de Longpérier, dans l'*Athenæum français*, 1853, p. 333 et suiv., et l'article du même savant sur *Junon Anthéa*, dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, t. XX, p. 165 et suiv.

2. *Phocid.*, XXV, 2; XXVI, 1; XXX, 3.

3. Des Scythes faisaient l'office de gardes de police à Athènes. Schol. ad Aristophan., *Acharn.* 54. — *Etym. magnum*, v. Τοξόται.

l'image de l'âme est figurée tantôt sous la forme d'un oiseau à tête humaine, tantôt sous celle d'un petit génie ou d'un petit guerrier avec des ailes.

Quant à certains détails d'ornementation, il est à remarquer qu'on a persisté pendant longtemps à représenter le Gorgonium à l'intérieur des coupes; à l'extérieur ce sont de grands yeux qui vers les anses servent d'encadrement aux autres peintures; ces yeux se reproduisent aussi sur les amphores, sur les tasses, à la proue des vaisseaux, usage qui s'est conservé juqu'à nos jours à Naples, en Sicile et à Malte, où les barques des pêcheurs portent encore à la proue de grands yeux peints. On mettait également des sphinx et des sirènes près des anses; c'est comme une réminiscence des longues zones d'animaux des vases de style oriental.

Parmi les sujets de la vie domestique représentés sur les vases à peintures noires je citerai les exercices agonistiques, les luttes du gymnase, les chasses, les banquets, les femmes qui vont chercher de l'eau à la fontaine ou qui se baignent, qui se livrent aux soins du culte, qui cueillent des fruits, occupées de leur toilette, etc. Les cérémonies nuptiales sont figurées sous la forme d'une procession solennelle, et ordinairement les mariés sont montés sur un char, tandis que des divinités protectrices les accompagnent à pied pour les conduire à leur demeure. On trouve aussi, mais ces représentations sont rares, les travaux de l'agriculture, la cueillette des olives, l'art du potier, la fonte des métaux, la navigation, etc.

XXIV.

Il ne faut pas croire que tous les vases d'ancien style, à figures noires, soient tous sortis d'une seule et même fabrique, ou aient été faits d'après des modèles uniformes, quant au dessin des sujets et des ornements. Il y en a d'époque et de style bien différents. On est porté à attribuer aux fabriques grecques établies dans l'Italie centrale une large part dans ces produits. Mais n'anticipons pas; il faut procéder par ordre dans l'examen des diverses classes de vases à peintures noires.

On a des coupes couvertes d'un enduit blanc assez terne qui sert de fond et sur lequel se détachent des figures noires, d'un style roide et archaïque, rehaussées de rouge, qu'au premier aspect on serait disposé à faire remonter à une époque voisine des vases corinthiens trouvés à Cære. Les coupes de cette espèce sont rares. On connaît depuis

longtemps celle où l'on voit Ulysse et ses compagnons qui enivrent le cyclope Polyphème et lui crèvent son œil. Cette coupe, publiée par M. le duc de Luynes en 1829, a passé de la collection Durand dans la collection de M. le vicomte Beugnot, puis au Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale[1]. Au musée Napoléon III, il y a trois coupes du même genre; on y a représenté le combat de Cadmus contre le dragon de Mars, Méléagre attaquant le sanglier de Calydon, et Prométhée, ou plutôt Jupiter et l'aigle. Mais la représentation la plus remarquable d'un style tout à fait identique est celle qui est tracée au fond d'une coupe des plus célèbres, conservée au Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale, je veux parler de la coupe d'Arcésilas[2]. A voir ce roi assis sous un pavillon, accompagné de gens qui pèsent le silphium, à voir ces oiseaux, ces quadrupèdes, on se croirait en face d'une peinture des plus anciennes. Cependant, si l'on considère la forme des lettres employées dans les inscriptions, on y retrouve de suite des formes moins archaïques que le style de la peinture ne semble l'annoncer, le lambda Λ, par exemple, étranger à l'alphabet dorien[3], etc.

Je n'admets pas que la coupe d'Arcésilas montre un sujet comique, une espèce de caricature, comme plusieurs archéologues l'ont cru[4]. L'exagération de roideur dans le dessin, l'expression dans les traits des figures, tout cela tient à une affectation d'archaïsme, et à rien autre chose.

Il y a eu quatre rois du nom d'Arcésilas qui ont régné dans la Cyrénaïque, et il serait peut-être difficile de déterminer à quel Arcésilas se rapporte la peinture de la coupe, si l'on ne savait, par les vers de Pindare[5], la grande célébrité que s'était acquise le quatrième prince de ce nom, vainqueur aux jeux Pythiques, dans la LXXXe Olympiade (458 av. J.-C.). C'est vers cette époque environ qu'il faudrait placer la fabrication de la coupe d'Arcésilas. Les objections qui ont été présentées contre cette opinion manquent de fondement, car si Phidias opérait à cette même époque, ou peu avant, une immense révolution dans les arts par ses sublimes créations, il ne s'ensuit pas que d'obscurs peintres de vases, vivant et travaillant en Italie ou dans d'autres contrées éloignées d'Athènes, le grand centre des arts et de la civilisation, eussent déjà acquis un talent qui leur permît

1. *Monuments inédits de l'Inst. arch.*, t. I, pl. VII, 1. — *Cat. Durand*, n° 416. — *Cat. Beugnot*, n° 56.

2. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. I, pl. XLVII, 1. — *Cat. Durand*, n° 422.

3. Mommsen, *Unterital. Dialect.*, p. 36.

4. Voir Welcker, *Alte Denkmæler*, t. III, p. 494. — Otto Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München*, p. CL.

5. *Pyth.*, IV, 457 *sqq.*

d'aspirer même de loin à la perfection des œuvres du grand artiste.

Il est à remarquer que M. le duc de Luynes[1] a rapproché des inscriptions de la coupe d'Arcésilas celles qui sont gravées sur un casque de bronze, trouvé en 1817 dans les ruines d'Olympie et conservé au Musée britannique[2]. Hiéron Ier, tyran de Syracuse, contemporain de Pindare et d'Arcésilas, vainquit, près de Cumes, les Tyrrhéniens, dominateurs sur mer, dans une bataille navale (Olympiade, LXXVI, 3, av. J.-C. 474), et commença la ruine de cette nation opulente, parvenue, par son commerce et les déprédations de ses pirates, au comble de la prospérité[3]. A cette occasion, ajoute M. le duc de Luynes, le tyran dédia un trophée à Olympie avec une inscription gravée sur le casque placé au sommet du monument. Les caractères ont une forme archaïque, et les irrégularités grecques y sont très-multipliées.

Il existe dans la collection Campana un certain nombre de grands vases d'une fabrique toute particulière, et qui paraissent remonter à une haute antiquité. Tous ne sont pas du même style, ni évidemment de la même époque. Ces vases ont été trouvés dans la tombe de Cære, d'où a été retiré le grand sarcophage de terre peinte auquel on a donné si improprement le nom de tombeau lydien, ou, s'ils n'ont pas été découverts dans la même sépulture, c'est dans les environs qu'on les a rencontrés. Il y en a, parmi ces vases, qui, par leurs peintures et leurs ornements, rappellent les vases de style oriental; d'autres, à couverte noire, ont des peintures à teintes rouges, blanches et brunes, superposées sur la couverte. Ces peintures représentent des animaux, soit naturels, soit fantastiques. D'autres montrent des chasses. La plupart de ces vases ont quatre et même six anses. Quelques-uns ont des couvercles, et ces couvercles sont enrichis eux-mêmes de peintures et d'ornements variés. Je ne crois pas qu'aucune collection, hors le musée Napoléon III, possède des échantillons de ces vases d'une fabrique toute particulière.

Les vases à peintures noires, sur lesquels sont tracées des inscriptions avec mélange de formes ioniques et doriques, sont peut-être un peu plus anciens que les coupes à fond blanc dont j'ai parlé plus haut, quoiqu'ils soient et plus brillants de couleur et d'un style plus soigné. Je serais assez disposé à faire remonter les vases où l'on voit le *koph* à l'époque

1. *Annales de l'Inst. arch.*, 1833, p. 63.

2. L'inscription tracée sur ce casque fut publiée en 1820 par Bröndstad *(Sopra un' iscrizione greca scolpita in un antico elmo di bronzo),* et reproduite plus tard dans le *Corpus inscript. gr.* de Bœckh, I, n° 16, p. 34 et 35. — Cf. *Comment. ad Pindar.,* II, 2, p. 225. — *Revue numismatique,* 1843, pl. I.

3. Diodor. Sicul., XI, 51.

des guerres médiques (Olympiade LXXV, av. J.-C. 480), ou même un peu avant.

On doit ranger auprès de ces vases, quoique appartenant à une fabrique toute différente, celui des noces d'Hercule et d'Hébé[1], une scène du jugement de Pâris[2] et plusieurs autres que je passe sous silence pour ne pas trop multiplier les citations. Le célèbre vase panathénaïque connu sous le nom de vase Burgon, remonterait à la LXXXe Olympiade, 460 av. J.-C.[3].

Ce fut vers le milieu du cinquième siècle avant notre ère, que la fabrication des vases à peintures noires prit de grands développements, et l'on peut faire remonter à cette époque quelques-uns des vases d'un style sévère. Au nombre de ces vases, celui qui tient incontestablement le premier rang, et par sa dimension et par le nombre des sujets et des inscriptions, est le fameux vase François, dont il a déjà été question[4]. Ce vase a été trouvé aux environs de Chiusi, l'antique Clusium, en 1844, et fait aujourd'hui un des plus beaux ornements du Musée de Florence. La découverte de ce monument fut accompagnée de circonstances singulières. Brisé en un grand nombre de pièces, les morceaux en furent recueillis dans dix ou douze chambres sépulcrales, et on ne saurait s'imaginer tous les soins que prit M. François, l'habile explorateur des tombeaux étrusques, pour en rassembler les débris. Le tombeau avait déjà été visité et pillé à une époque ancienne, et le magnifique vase avait été brisé à dessein par ceux qui avaient pénétré dans l'intérieur, et dont le but était évidemment la recherche de trésors. Aussi ne trouva-t-on aucun objet d'or et même, malgré les recherches les plus minutieuses, plusieurs morceaux du précieux vase ne purent être retrouvés.

Le vase François est une amphore d'une dimension peu ordinaire, d'une forme basse à large panse et toute couverte de peintures. Je veux donner ici une description sommaire des peintures dont ce vase est décoré, pour faire connaître la richesse d'ornementation de ces sortes de produits céramographiques. Trois zones de sujets couvrent la panse, deux le col et un le pied; les anses sont également décorées de figures peintes. Partout des inscriptions accompagnent les personnages; nous les transcrivons en caractères cursifs. Le genre de décoration de cette amphore peut

1. *Cat. Durand*, n° 332. — Cf. *supra*, p. 370.
2. Gerhard, *Vasenbilder*, pl. CLXX.
3. Samuel Birch, *History of ancient pottery*, vol. I, p. 271.
4. *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1863, p. 268. — Ce vase a été publié dans les *Monuments inédits de l'Institut archéologique*, t. IV, pl. LIV-LVII. — *Arch. Zeitung*, 1850, pl. XXIII et XXIV.

donner une idée des monuments anciens dont on trouve la description dans Pausanias, le coffre de Cypsélus et le trône de l'Apollon Amycléen. Les longues rangées d'animaux qui paraissent dans les vases du sixième et du septième siècle avant l'ère chrétienne, n'occupent ici qu'une seule zone, la troisième de la panse.

Le sujet principal qui se développe autour du vase est le cortége solennel des divinités qui se rendent aux noces de Thétis. La fille de Nérée (Θετις) est assise dans l'intérieur d'un édifice d'ordre dorique, devant lequel est placé un autel (βο...) surmonté d'un canthare. Pélée (Πελευς), debout en dehors de l'édifice, s'avance au-devant de Chiron (Χιρον), accompagné d'Iris (Ιρις). Suivent Hestia (Ηεστια), Cérès (Δε....), Chariclo (Χαρικλο) et Bacchus (Διονυσος), qui porte sur ses épaules une grande amphore. Ensuite viennent sept quadriges, dans chacun desquels se trouvent deux divinités, Jupiter et Junon (Ζευς, Ηερα), Neptune et Amphitrite (...ειδον, Ανφιτριτε (*sic*)), Mars et Vénus (Αρες, Αφροδιτε), Mercure et Maïa (Ηερμες, Μαια). Ici manquent des figures, plusieurs morceaux n'ayant pu être retrouvés dans la fouille, comme je l'ai déjà dit plus haut. Ainsi on n'a pas tous les noms des divinités arrivant dans des chars. Les Heures (Ηοραι), les Muses, (Καλιόπε, Ορανια, Μελπομενε, Κλεο, Ευτερπε, Θαλεια, Στεσιχορε, Ερα..., Πολυμνις), et les Parques (Μο...ρα..), accompagnent à pied les grandes divinités montées dans les quadriges. Ensuite, paraît l'Océan (..κεανος), sous la forme d'un monstre marin, et Vulcain (Ηεφαιστος), qui s'avance monté sur un mulet. Ces deux dieux ferment la marche de cette longue procession.

Au-dessous de cette première zone sont deux sujets. Dans le premier on voit Achille, suivi de Minerve (Αθενα...), Mercure (Ηερμε...), et Thétis (Θετις), se lançant à la poursuite de Troïlus (Τροιλος) et de Polyxène (...σεν..). Près d'une fontaine (κρενε), se tiennent Apollon (Απολον) et Rhodia (Ροδια). Priam (Πριαμος) et Anténor (Αντενορ) regardent avec terreur la scène, tandis qu'Hector (Ηεκτορ) et Politès (Πολιτες) sortent des murs de Troie et accourent pour s'opposer à l'entreprise d'Achille. L'inscription Τροον est tracée au-dessus d'un éphèbe qui va puiser de l'eau à la fontaine; les mots θακος et Ηυδρια sont écrits près du siége de Priam et près de l'hydrie que Polyxène a laissé échapper de ses mains.

Le second sujet représente Vulcain (Ηεφαιστος) sur le mulet, ramené à l'Olympe par Bacchus (Διονισος), les Silènes (Σιλενοι) et les Nymphes (Νυφαι). Vénus (Ηαφροδιτε), debout devant les trônes sur lesquels sont assis Jupiter (Ζευς) et Junon (Ηερα), reçoit le cortége, tandis que Minerve (Αθ...ια), Diane (Αρτεμις), Apollon et Mercure (la partie supérieure du

corps de ces dieux, ainsi que leurs noms, ont disparu) cherchent à consoler Mars (Αρες), humilié et confus.

La troisième zone, je l'ai déjà dit, est composée d'animaux; ce sont des combats de lions contre des taureaux et des sangliers, des luttes de panthères avec des cerfs et des taureaux. Au centre, de chaque côté du vase, est une grande palmette avec nœuds et entrelacs, dans le goût oriental, et gardée d'une part par deux sphinx accroupis, et de l'autre par deux griffons.

Sur le col du vase on a représenté les courses de chars aux funérailles de Patrocle. Les noms écrits près des personnages sont: Α...ιλευς, Ολυτευς, Αυτομεδον, Διομεδες, Δαμασιπος, Ηιπ..ον. Des trépieds et un *deinos* sont les prix destinés aux vainqueurs.

Au revers, on voit le combat des Centaures et des Lapithes aux noces de Pirithoüs et de Laodamie. Les noms inscrits auprès des Lapithes sont les suivants: ..εσευς, Αντιπαχος, Καινευς, Hoπλον, ...αρυ... Les Centaures portent les noms d'Hυλαιος, Αγριος, Ηασβολος, Πετραιος, Πυρο, Μελαν..ιτες, Οροβιος.

La seconde zone du col montre, d'un côté, la chasse de Calydon. Les noms des héros qui prennent part à la célèbre chasse sont les suivants : Αρπυλεα, Αριστανδρος, Θοραχς, Ανтανδρος, Ευτυμαχος, Μελανιον, Αταλατε, Πελευς, Μελεαγρος, Πολυδευκες, Χαστορ, Ανταιος, Ακαστος, Ασμενος, Κιμεριος, Αντιμαχος, Σιμον, Τοχσαμις, Κινορτες, Παυσιλεον. Les chiens sont nommés Μαρψ..ς, Ορμενος, Μεδεπον, Δαβρος, Ροραχς, Εαερτες, ΕΗοδος. De chaque côté du sujet est peint un sphinx accroupi entre des palmettes.

Au revers de la chasse de Calydon, on voit Thésée (Θεσευς) et Ariane (Αριανε), entourés d'une troupe de jeunes gens et de jeunes filles qui se tiennent par la main comme pour se livrer au plaisir de la danse. La nourrice (Τροφος) est debout entre Thésée et Ariane. Les noms des jeunes gens et des jeunes filles sont: ...Πιηοια ...ροκριτος, Αυσιδικε, Ηερσιπο..., Αστερια, Αντιοχος, Δαμασιστρατε, Ηευσιχσιστρατο..., Κορονις, Ευσθενες, Μενεσθο, Δαιδοχος, Ηιποδαμεια, Φαιδιμος. A côté de cette troupe d'Athéniens et d'Athéniennes délivrés par Thésée, on aperçoit un vaisseau et un homme qui nage dans la mer. C'est peut-être Égée. Malheureusement il manque ici plusieurs morceaux, et on ne saisit pas bien l'idée de l'artiste.

Sur le pied du vase il y a une seule zone dans laquelle on a figuré le combat des Pygmées contre les grues; les uns combattent à pied, les autres sont montés sur des boucs.

Sur chaque anse on a répété le groupe d'Ajax (Αιας) portant sur ses épaules le corps d'Achille (Αχιλευς), une déesse ailée tenant, l'une un lion dans chaque main, et l'autre un cerf et une panthère, et un person-

nage barbu et ailé, vu de face, d'un aspect horrible et offrant de la ressemblance avec les Gorgones; c'est la personnification de la terreur et de la crainte qui, en grec, portent des noms masculins, Φόϐος et Δειμὸς.

Les artistes qui ont travaillé à ce merveilleux vase, le plus riche par ses dessins qui soit connu, y ont mis leurs signatures : Εργοτιμος μ'εποιεσεν, Ergotimos m'a fait[1], Κλιτιας μ'εγραφσεν, Clitias m'a peint.

On peut ranger immédiatement après le vase François et ceux de la même époque, les vases à peintures noires où les sujets mythologiques,



AMPHORE DE NICOSTHÈNES.

encadrés dans des zones d'animaux, affectent encore des formes très-archaïques. Je citerai comme exemples deux représentations de la naissance de Minerve sur deux amphores de la collection Campana, publiées par mon savant ami M. Roulez[2]. Les zones d'animaux continuent pendant bien longtemps à servir d'encadrement aux sujets mythologiques, et ce n'est que plus tard qu'elles finissent par disparaître complétement.

Les vases avec animaux peints en noir d'un éclat brillant, sur un fond rouge et avec des teintes blanches et rouges violacées dans certains

1. M. Gerhard (*Vasenbilder*, pl. CCXXXVIII), a publié une coupe d'ancien style portant la signature d'Ergotimos; cette coupe a été trouvée à Égine.

2. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. VI, pl. LVI.

détails, sont des imitations des anciens vases de style oriental, et le goût de ces imitations a duré chez les Grecs pendant le cinquième et le quatrième siècle avant l'ère vulgaire. On y voit quelquefois des figures humaines, comme sur un vase de la précieuse collection de M. le duc de Blacas, où est représenté Mercure entre deux sphinx.

Les amphores à peintures noires, avec des palmettes sur le col, et qui, en majeure partie, viennent des fouilles de la Toscane, peuvent être considérées comme des vases fabriqués en Étrurie par des artistes grecs.

Comme exemples de la peinture d'ancien style à figures noires, je mets sous les yeux des lecteurs trois vases du musée Napoléon III. Le premier est une amphore à anses plates et portant la signature de Nicosthènes (Νικοσθενες εποιεσεν). On y voit deux zones de sujets, et sur le col est tracée une large palmette. Dans la zone supérieure on aperçoit un quadrige et plusieurs personnages qui l'accompagnent. La seconde zone montre un sphinx et un homme armé d'une massue, peut-être OEdipe; des hommes drapés sont placés de chaque côté du groupe central.

Le second vase est une élégante amphore, également à anses plates,



AMPHORE.

et d'une fabrique qui paraît plus soignée et d'un style plus délicat que les œuvres de Nicosthènes. On y voit un roi assis sur un ocladias et tenant un

sceptre; quatre hommes barbus semblent lui parler. Au revers est représenté un éphèbe, vainqueur à la course à cheval. Les anses sont enrichies de chaque côté de deux serpents en relief; auprès court un lézard, et sur la partie plate de l'anse est peinte une tête de Gorgone hideuse, avec la langue pendant hors de la bouche.

Le troisième vase porte la signature de Timagoras (Τιμαγορας εποιεσεν). C'est une hydrie à trois anses. On y voit la lutte, si souvent reproduite



HYDRIE DE TIMAGORAS.

par les céramographes, d'Hercule avec Triton ou Nérée. A droite se lit une seconde inscription en partie effacée; je crois y lire la phrase suivante : [Α]νδοχιδες κα[λ]ος δοκει Τιμα[γ]οραι, c'est-à-dire *Audocide paraît beau à Timagoras.*

Dans la petite frise qui règne au-dessus du grand tableau, on voit un hoplite qui prend congé de son père et de sa famille pour aller à la guerre.

Il existe une classe de vases à peintures noires, d'un style affecté et

où tous les personnages sont d'une forme grêle et allongée. On ne sait trop quels sujets l'artiste a voulu représenter; on y voit rarement des inscriptions et il semble que l'on n'a eu en vue que de retracer, la plupart du temps, des scènes de la vie privée; cependant on est tenté de chercher un sens mythologique à ces compositions qui sont soignées jusque dans les moindres détails[1]. On doit considérer ces sortes de vases comme des imitations du style ancien.

Quelques vases à peintures noires montrent les lettres longues H et Ω, admises chez les Athéniens, postérieurement à l'archontat d'Euclide (Olympiade xciv, 2, av. J.-C. 403), et qui, longtemps avant, avaient été introduites dans l'alphabet grec par le poëte Simonide. Je citerai une amphore de la collection Magnoncour, où l'on voit l'Aurore (Hως) et Thétis (Θετις), assistant au combat de leurs fils (Αχιλευς) et Memnon (Μεμνων)[2], et une autre amphore du musée Napoléon III, où, dans une gigantomachie, parmi plusieurs noms plus ou moins lisibles, on lit Zηυς, Υπηρδιος, Αθηναε, Ηερμεηε (?)[3].

Il y a aussi des vases ayant des peintures noires sur fond blanc semblable à l'émail blanc des lécythus athéniens. En général, ces vases sont d'une époque relativement récente. Ordinairement ils sont de petite dimension : des lécythus, des tasses, des œnochoés, des coupes. Il y en a d'un style très-délicat et soigné; d'autres, au contraire, sont d'un dessin négligé. Je ne parle pas ici de quelques œnochoés, entre autres de celles qui portent la signature de Nicosthènes, et dont il y en a deux au musée Napoléon III. Ces sortes de vases sont des exceptions, et il ne faudrait pas les confondre avec ceux qui forment une classe entière.

Les vases de travail étrusque, à peintures noires, sont des imitations grossières des vases grecs. La terre en est lourde, la cuisson a manqué, les couleurs sont appliquées sans soin, le dessin des figures trahit la maladresse, surtout quand l'artiste étrusque a voulu représenter des sujets nationaux, pour lesquels il manquait de modèles. Les costumes

1. Voir Micali, Atlas de 1833, pl. LXXVII et LVIII. — Un des vases les plus jolis et les plus fins de ce genre est la petite amphore encore inédite de la collection Durand (*Cat.*, n° 262), où Charles Lenormant a cru reconnaître le vol du chien de Crète par Pandarée. — Sur une autre amphore (*Cat. Beugnot*, n° 50), aujourd'hui dans la collection de M. Paravey, à Paris, j'ai cru distinguer le nom d'Achille, Αχιλλευς. — Mon savant ami M. Adrien de Longpérier a déchiffré, sur une amphore du musée Napoléon III d'un style semblable, l'inscription χαιρε και πιει ευ.

2. Gerhard, *Vasenbilder*, pl. CCV. — *Cat. Magnoncour*, n° 59.

3. Les vases portant des noms d'archontes athéniens ont aussi dans l'orthographe des inscriptions l'H et l'Ω. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII, p. 197.

sont étrusques, et souvent les personnages ont des ailes. Cependant il y a des vases véritablement étrusques, d'un travail plus soigné; ce sont des amphores enrichies de peintures de diverses couleurs, imitant les vases grecs d'ancien style à zones d'animaux, qui encadrent des compositions mythologiques. Une des plus anciennes représentations de ce genre est le vase étrusque de la collection de M. le duc de Luynes, sur lequel on voit Apollon qui lance ses flèches contre un homme et une femme[1]. D'autres vases de cette espèce montrent des réunions de divinités et de héros avec des génies ailés, sans qu'il soit possible de rattacher ces sujets à quelque mythe connu. Le plus souvent on ne saurait saisir l'intention qui a présidé à ces groupes; on dirait que les artistes étrusques choisissaient des figures dans plusieurs compositions grecques et y ajoutaient des emprunts faits à leurs conceptions religieuses, comme par exemple des génies et des animaux monstrueux et singuliers. Jusqu'à ce jour, on n'a jamais découvert d'inscriptions sur ces poteries qui presque toutes viennent de la nécropole de Vulci.

Le style ancien a continué pendant longtemps a être recherché, et ce style a été imité et reproduit à une époque où l'art grec brillait de tout son éclat. On ne saurait avoir le moindre doute à cet égard. Ce style, d'ailleurs, semblait plus propre à rendre et à exprimer d'une manière convenable les sujets religieux. Les vases à noms d'archontes trouvés à Bengazi, l'ancienne Bérénice, sont une preuve de ce respect pour le style archaïque, conservé jusqu'à l'époque d'Alexandre le Grand. On y a maintenu les peintures noires, mais le style, la forme du vase, l'orthographe des inscriptions, tout cela a subi des modifications dues à l'influence et aux usages de l'époque. Ces vases panathénaïques sont comme les derniers vestiges, les derniers reflets de la peinture à figures noires. Dans l'étude des vases à peintures rouges et jaunes, on verra la transition qui s'est opérée graduellement dans ces deux manières en usage chez les céramographes grecs.

J. DE WITTE.

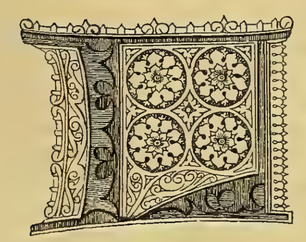
(La suite prochainement.)

1. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. II, pl. XVIII. — Duc de Luynes, *Description de quelques vases peints étrusques, italiotes, siciliens et grecs*, pl. VI et VII.



HORACE VERNET

III.



'avénement de Louis-Philippe put être regardé par Horace Vernet comme son propre avénement. Non-seulement c'était son ancien Mécène qui montait sur le trône, mais plus encore, c'étaient, avec lui, les idées libérales représentées par ces trois couleurs que l'artiste avait portées jadis et qu'il aimait tant à peindre. Écoutons-le lui-même pousser le cri de délivrance. Dans une lettre écrite le 27 septembre 1830 à la comtesse de Montjoie, après lui avoir recommandé un jeune homme, ex-employé de la duchesse de Berry, il ajoute : « Permettez-moi, madame, de vous parler de ma joie en replaçant sur ma tête la cocarde tricolore. Elle n'a fait, à bien dire, que changer de place. Je la gardais toujours au fond de mon cœur. Pourtant les jours de fête, tels que la Saint-Jemmapes et la Saint-Montreuil, j'en laissais bien passer un bout. Mais aujourd'hui elle prend l'air à son aise. Qu'elle est belle et brillante ! Que son auréole est pure ! Lorsque je regarde ma palette, je n'y trouve plus de couleurs assez vives pour la peindre. »

Peindre le triomphe de la cocarde tricolore, tel fut dès ce moment le rêve d'Horace Vernet. Il lui semblait tout simple qu'un tableau, digne complément des quatre batailles, consacrât la grande victoire des journées de Juillet, et ce tableau, le prince qui l'avait trouvé si fidèle en d'autres temps ne pouvait le demander qu'à lui-même. La nouvelle

cour en jugea différemment. Avant d'afficher sa victoire, il s'agissait de la faire accepter de l'Europe et de la consolider en France. On donna donc aux idées d'Horace Vernet une direction plus sage. Tout en lui laissant l'honneur de peindre le triomphe de la cocarde tricolore, il parut prudent d'envelopper ce sujet du voile de l'histoire et de préférer au fait contemporain une anecdote du passé. Ainsi naquit le tableau qui représentait Camille Desmoulins arborant pour la première fois dans le jardin du Palais-Royal la cocarde aux trois couleurs. Ainsi, au lieu d'un monument national, il ne s'agissait que d'ajouter une nouvelle peinture domestique à la série de l'histoire du Palais-Royal.

Ce n'était pas là le compte d'Horace. Il obtint encore la commande d'un autre tableau, *la Patrie en danger*. Mais ce sujet, emprunté à la première révolution, ne le satisfaisait pas davantage. Une lettre adressée le 19 décembre au baron Athalin nous dévoile toute sa pensée. — Il vient de terminer, dit-il, le tableau de *Camille Desmoulins*. Maintenant que le temps est venu où les objets ayant pour but de représenter les grandes et belles actions nationales sont rentrés dans le domaine de la peinture, il va se livrer aux beaux souvenirs de sa jeunesse. — Et, après avoir parlé de l'heureuse influence qu'exerce sur le talent la vue des chefs-d'œuvre de l'art italien, il va directement au but : « Je vous demande s'il plairait au roi que je fisse, au lieu de *la Patrie en danger*, un sujet des derniers événements. J'ai sur une toile la place du Palais-Royal toute tracée. En voici le croquis. Ne se serait-il pas passé dans ce lieu quelque action mémorable pour être représentée ? Voilà jusqu'où va mon ambition ! »

L'ambition était légitime. La dynastie n'avait rien à refuser à cet ami des anciens jours. Elle se rendit. Le sujet de *la Patrie en danger* fut donné à un autre peintre, M. Debay. Horace Vernet reçut à la place deux commandes pour une : la première était un tableau de peu d'importance, destiné à la galerie historique dont le *Camille Desmoulins* faisait partie, *le Duc d'Orléans arrivant au Palais-Royal dans la nuit du* 30 *juillet* 1830 ; l'autre comblait les vœux d'Horace. Il pouvait utiliser la vue du Palais-Royal déjà tracée sur sa toile. Il s'agissait de représenter le duc d'Orléans quittant son palais le 31 juillet et se rendant à l'Hôtel-de-Ville à travers les flots de la population. Horace voulut réunir dans ce vaste tableau les traits caractéristiques de la Révolution de Juillet et en faire pour la postérité comme l'image officielle de ce grand drame. Mais il lui manquait la condition essentielle, c'est-à-dire de l'avoir vu. De tels événements ne peuvent être bien peints que par un témoin oculaire. Toutes les batailles se ressemblent plus au moins. La Révolution de Juillet ne res-

semblait qu'à elle-même. Même dans ses souvenirs de 1815 Horace ne trouvait rien d'analogue. Certes il faut rendre justice à la puissance d'imagination dont il fit preuve en condensant les on dit des journaux, en donnant un corps aux récits qu'il avait pu lire. Mais comment rendre à distance la physionomie originale de Paris pendant ces trois jours, l'armement improvisé de la population, la variété pittoresque des costumes, l'aspect de la ville bouleversée? On n'invente pas ces choses-là. Or, non-seulement Horace n'avait pas pu assister à la lutte, mais il lui fut même impossible, la lutte terminée, d'aller visiter le champ de bataille. L'importance des événements qui suivirent lui défendit de quitter Rome. En l'absence d'un chargé d'affaires régulièrement constitué, le directeur de l'Académie s'était trouvé investi par le fait d'une sorte de mandat politique. Il le remplit avec son intelligence et son activité ordinaires, au risque même de sa vie. Entre autres témoignages sur ce point, celui de Mendelssohn est formel. « La haine de la populace romaine tout entière, écrit-il, s'est d'une manière assez étrange tournée contre les pensionnaires français, parce qu'on croit que leur influence seule pourrait facilement amener une révolution. Des lettres anonymes pleines de menaces ont été à plusieurs reprises adressées à Vernet. Un jour même il a trouvé un Transteverin armé, posté en face des fenêtres de son atelier. Cet homme prit la fuite, quand il vit Vernet aller chercher un fusil. » La direction de l'Académie devenait donc un poste d'honneur qu'il n'était pas permis d'abandonner. Horace attendit des temps plus calmes. C'est seulement au mois de juillet 1831, un an après les trois journées, qu'il put aller prendre langue à Paris. Mais à peine eut-il le loisir de féliciter son Mécène couronné. Il lui fallut bien vite retourner à Rome, où l'attendait le fardeau de ses fonctions.

Certes Horace Vernet dut, plus d'une fois alors, maudire la grandeur qui l'attachait au rivage du Tibre. Pendant qu'assis sur sa chaise curule il rongeait impatiemment son frein, l'armée française taillait de la besogne à l'histoire. Le drapeau français se promenait en Algérie, marquant chacun de ses pas d'une victoire. Et ce drapeau, c'était le drapeau tricolore de l'empire; cette armée, c'étaient nos soldats, renouvelés par les nécessités d'une guerre lointaine; le théâtre de cette guerre, c'était l'Orient, le rêve de tous les poëtes et de tous les artistes. Jamais, depuis l'expédition d'Égypte, l'histoire militaire de la France n'avait offert un concours de circonstances plus pittoresques. Puis vint le siége d'Anvers, un champ de bataille aux portes de Paris. On s'y rendait comme à une promenade. Ary Scheffer y allait, Charlet y allait, et Vernet n'y était pas! Enfin le supplice eut un terme. L'année 1833 arriva, et avec elle la déli-

vrance. Horace put déposer le sceptre de directeur de l'Académie, et, reprenant havre-sac et giberne, redevenir peintre de soldats.

Le premier usage qu'il fit de sa liberté fut de courir en Algérie. Il était trop tard et trop tôt. Les opérations militaires venaient de s'arrêter. La guerre chômait un moment. Le peintre se borna à recueillir les éléments d'une vue de Bone, puis il se livra tout entier aux charmes de ce pays nouveau et de ces mœurs nouvelles. Le pittoresque le frappa tout d'abord, comme de juste; mais, déjà préoccupé d'une idée qui devint plus tard chez lui une idée fixe, il sut démêler dans le costume arabe les caractères de simplicité et de grandeur moins accessibles en apparence à un esprit tel que le sien. Le mot d'Orient, si vague et si mal employé d'ordinaire, avait suffi pour enflammer son imagination, et, sans réfléchir aux quelques centaines de lieues qui séparent l'Algérie de la Palestine, il lisait la Bible. « Un jour, écrivait-il plus tard, dans une expédition contre certaines tribus des environs de Bone, je lisais dans le fond de ma tente le sujet de Rebecca à la fontaine, portant sa cruche sur son épaule gauche, et la laissant glisser sur son bras droit pour donner à boire à Éliézer. Ce mouvement me parut assez difficile à comprendre; je levai les yeux, et que vis-je?... Une jeune femme donnant à boire à un soldat et reproduisant exactement l'acte dont je cherchais à me rendre compte... » Nous reviendrons plus tard sur la question du costume arabe. Il suffit maintenant d'en établir le premier jalon. Dès son premier voyage en Algérie, Horace Vernet reçut cette impression que rien ne put effacer, et qui devint dans son esprit comme le tronc où se greffèrent plus tard toutes ses impressions recueillies en Orient, depuis Constantinople jusqu'à Tanger.

Toutefois, à part le sujet de *Rebecca*, Horace Vernet ne rapportait de ce premier voyage que des motifs pittoresques, *Chasses au sanglier*, *Chasses au lion*, et les *Arabes conversant sous un figuier*, tableau peint pour lord Pembroke, dont il eut à faire aussitôt, pour M. Gourieff, une répétition payée également 8,000 francs. Quant à la *Rebecca*, c'est le duc de Rohan qui en fut le premier possesseur, au prix de mille écus.

L'année 1833 doit marquer dans la vie d'Horace Vernet. C'est la date de son premier pas hors du monde européen. C'est aussi la date d'un événement qui ne devait pas moins influer sur sa destinée d'artiste. Le 29 août 1833 le comte de Montalivet, intendant général de la liste civile, présentait au roi un rapport sur la nouvelle destination à donner au palais de Versailles, et le 1er septembre le roi ordonnait qu'un musée historique y serait établi. Versailles et l'Orient, voilà désormais les deux

faces de l'existence d'Horace Vernet, les deux pôles, ou plutôt l'horizon tout entier de son talent.

Les travaux qu'il exécuta en dehors de cet ordre d'idées ne doivent compter que pour mémoire. Tels sont, en 1834, un portrait du roi de Sardaigne Charles-Albert, placé à la galerie royale de Turin, où il fait une assez étrange figure au milieu des portraits des autres princes de la maison de Savoie peints par Antoine Van-Dyck, Philippe de Champaigne, et même Carle Vanloo; en 1835, le *Choléra à bord de la Melpomène*, tableau singulier, qui décore la salle du conseil de l'Intendance sanitaire à Marseille, vis-à-vis *la Peste* de Puget; enfin quelques portraits, le comte de Lhastenay, le colonel Oudinot, la princesse de Wicktenstein.. Désormais les sujets de genre qu'il brosse d'une main si facile sont tous empruntés à l'Orient, *un Arabe mort*, *un Arabe à cheval*, *le Marchand d'esclaves*, *la Poste au désert*, *la Prière au désert*, et ces *Chasses* toujours variées et toujours vivantes, où le peintre retrouve ses éléments favoris, le costume, le cheval, les armes, l'image de la guerre.

Au milieu de la curée qui précipita sur la grande route de Versailles tous les artistes du temps, Horace Vernet devait avoir et il eut en effet la plus belle part. Ce que le duc d'Orléans avait fait jadis pour son habitation du Palais-Royal, le roi Louis-Philippe le renouvela pour sa création du Musée de Versailles. Horace fut son peintre favori. On lui donna à peu près carte blanche. Le prince lui avait fait peindre Jemmapes, Valmy, Hanau et Montmirail. Le roi lui demanda Friedland, Iéna et Wagram. Et comme ses vastes conceptions trouvaient difficilement leur place, on ouvrit à travers deux étages du palais cette immense galerie des batailles où il trône réellement. Delacroix n'y a qu'un tableau, Ary Scheffer un seul aussi, Horace Vernet en a cinq, les trois batailles déjà citées et de plus *Bouvines* et *Fontenoy*.

C'est ainsi qu'il prit possession de Versailles. Si l'on se reporte à cette époque, si l'on songe à l'influence dont jouissait auprès du roi le peintre de ces grandes pages, on se sent saisi d'une sorte de tremblement, et l'on a besoin de regarder ailleurs pour se rassurer sur le sort de l'art français. Ce fut une heure critique. Il ne tenait qu'à Horace Vernet de constituer à son profit une dictature, et, sans diminuer la valeur individuelle de l'homme, il est permis de se demander ce que l'école française serait devenue sous ce nouveau Lebrun. Mais 1836 n'était pas le grand siècle. Louis-Philippe, qui, à l'exemple du grand roi, aimait à se mêler de bâtiments, n'y apportait ni les mêmes idées ni les mêmes habitudes gouvernementales que Louis XIV. Alors même qu'Horace n'aurait pas eu le remarquable bon sens qu'on lui connaît et qui déjà l'avait gardé d'autres

piéges, les circonstances se chargeaient de lui rendre impossible toute ambition de ce genre. Au nombre des tableaux dont il devait enrichir Versailles était compris le *Siége de Valenciennes*. Le programme demandait au peintre de représenter Louis XIV montant à l'assaut. Vérification faite, il se trouva que l'histoire, une fois de plus, démentait l'anecdote : pendant l'assaut de Valenciennes, Louis XIV était resté avec Mme de Maintenon dans un moulin d'où ils suivaient ensemble les péripéties du combat. Horace se refusa à peindre un fait controuvé. « Mais c'est une tradition de famille, lui dit le roi. » Et, comme l'artiste demeurait inébranlable, on lui dépêcha je ne sais quel personnage : « Le roi vous paye, il faut obéir. » La réponse d'Horace fut qu'il renonçait au tableau, et, quelques jours après, il partait pour la Russie. « Despotisme pour despotisme, aurait-il dit, je préfère celui du Czar. »

Mais le Czar n'eut garde de faire l'autocrate vis-à-vis d'un artiste qui arrivait à lui de plein gré. Reçu à bras ouverts, fêté à la cour, comblé de prévenances et de caresses, Horace n'eut pas à se repentir de son coup de tête, si ce n'est qu'un jour le Czar lui demanda s'il peindrait bien la prise de Varsovie. D'autres plus farouches auraient répondu, comme tel peintre que nous pourrions nommer, qu'ils se couperaient plutôt le poing. Horace s'en tira avec son adresse ordinaire. « Pourquoi pas? dit-il. Un artiste chrétien hésite-t-il à peindre la passion du Christ? » Et en effet il n'hésita pas à peindre cette douloureuse passion d'un peuple. Mais qu'eût dit le pacificateur de la Pologne s'il avait vu le tableau peu connu qu'Horace se commanda à lui-même pour prendre sa revanche? Sous un ciel sinistre, au milieu de la fumée, un soldat, en tunique blanche à revers amarantes, est renversé, la tête fendue. Un aigle, enrubanné du cordon noir, pèse sur sa poitrine qu'il étreint de ses serres. Au fond les cosaques et l'incendie. Horace Vernet ne se sépara jamais de ce tableau. Il le gardait précieusement en un lieu réservé, de même qu'on garde au fond de son cœur le souvenir d'une bonne action [1].

La lettre reproduite ici même en fac-simile nous apprend comment se termina le premier voyage d'Horace Vernet en Russie. Elle peint d'une façon saisissante l'étrange mobilité de cet artiste toujours en l'air. En

1. La *Prise de Varsovie* dont parlent les biographes pourrait bien ne faire qu'un avec l'*Assaut de Wolo*, une victoire remportée par les Russes sur les Polonais le 25 août 1831. Dans ce cas l'anecdote devrait être reportée au second voyage en Russie, ou bien le tableau serait resté bien longtemps sur le chantier, puisqu'il ne partit pour la Russie qu'en 1849. *L'Illustration* en donna alors la gravure. (Tome XIV, pages 8 et 9, livraison du 1er septembre 1849.)

Londres : 8 7bre 1836

Mon cher ami, vous allez être étonné de recevoir une lettre de moi datée de Londres : voila ce que c'est que le vent. Je n'ai pas le temps de vous donner ici de grand détails, je veux seulement vous prier de faire savoir à mon père que je me porte bien. Je m'adresse à vous car si j'écrivais à ma femme la lettre irait à St Cloud et mon pauvre père ne saurait que le lendemain que je suis si près de vous tous. Que de belles histoires j'aurai à vous raconter ! et comme tous s'en régaleront aussi dans la cuisine. Je vous dirai pour aujourd'hui que j'ai quitté Moskou le 26 que le 30 j'étais en Suède et que maintenant je suis en Angleterre. il y a de quoi rire de toutes nos aventures.

Embrassez vous tous en attendant que je vienne me mettre de la partie ce qui sera les premiers jours de la semaine prochaine.

Votre beau et excellent père

H. Vernet

même temps elle le montre bien tel qu'il était, homme de famille, bon et tendre pour les siens, à tous les baisers du Czar préférant le bonheur d'embrasser son père. Le vieux Carle mourut quelques mois après. Paul Delaroche, à qui s'adresse Horace, avait épousé en 1834 sa fille unique. L'heureux père ne prévoyait pas la fin prématurée de sa chère Louise, quand il écrivait à un de ses amis le billet suivant, cité dans le catalogue de la vente Tremont : « Deux cents ans de peinture dans la famille et un croisement de race qui relèvera l'espèce, voilà du passé et de l'avenir, le premier pas trop mauvais, et l'autre superbe, il est permis de le croire. Je puis mourir maintenant. »

Une fois à Paris, Horace Vernet n'eut pas de peine à rentrer en grâce. Versailles avait besoin de lui autant qu'il avait besoin de Versailles. L'expérience prouvait que de tous les peintres employés à peindre les toiles historiques du nouveau musée, c'était encore Horace qui allait le plus vite et qui s'en acquittait le mieux. L'un avait trop de style, l'autre trop de sentiment, celui-ci trop de couleur, cet autre une fantaisie indomptable. Horace seul possédait assez d'art pour peindre un bon tableau, et assez de tact pour réléguer l'art au second plan, en laissant la première place au sujet. Et puis, à mesure que les galeries se remplissaient, l'armée d'Afrique rendait nécessaire l'ouverture de galeries nouvelles. La campagne de 1837 avait été féconde en hauts faits. Il fallait se hâter de montrer au peuple de Paris ces gloires récentes, afin de rehausser la popularité du pouvoir et de fermer la bouche aux bavards des Chambres. Quel artiste saurait plus vite improviser de telles peintures? Quel autre consentirait à aborder dans toute leur vérité les costumes et les opérations de la guerre contemporaine? Horace était donc l'homme du moment. Tout le désignait comme le peintre de la campagne de Constantine. La nouvelle de la prise de la ville aussitôt connue, on le chargea d'aller étudier les lieux, et lui s'empressa de partir, espérant encore trouver à l'œuvre les parties belligérantes.

C'était à la fin d'octobre 1837. Il s'embarqua à Toulon, assez *vexé* (c'est son mot) d'apprendre que tout était fini, et après une longue et ennuyeuse traversée il arriva à Bone. Cette fois il venait non plus en touriste, mais en peintre officiel. L'armée l'accueillit comme un des siens. En l'absence de son mari, Mme Yusuf le logea, puis on s'occupa d'organiser son voyage. Lui cependant ne perdait pas son temps : « En attendant le départ, écrivait-il, je fais des têtes de soldats comme s'il en pleuvait,... et j'ai le bonheur de n'avoir que des faces bien caractérisées. » Enfin les bataillons sont prêts. Huit cents hommes escortent le petit peloton où chevauche, avec quatre chasseurs et un brigadier d'or-

donnance, le colonel Vernet. Il faut lire dans sa correspondance le récit animé du voyage, la description pittoresque du pays qu'il traverse. De longs extraits en ont été donnés récemment[1]. Il doit nous suffire de relever ce qui se rapporte à ses tableaux : « A Sohma se trouve un tombeau monumental dont j'ai fait le croquis. De ce point on voit Constantine à trois lieues de distance. Il était deux heures de l'après-midi, le soleil brillait; rien ne manquait pour la splendeur du tableau. Je t'assure que dès ce moment je n'ai plus pensé qu'au bonheur de joindre à tous les souvenirs que j'ai déjà dans la tête une nouvelle collection de matériaux d'un caractère tout particulier. Je ne te ferai pas la description de Constantine, de ses ravins, etc... Il me suffira de dire que je n'ai rien vu dans aucun de mes voyages qui m'ait autant frappé. Cette ville, toute couleur de terre, ressemble plutôt à celles des Abruzzes qu'à tout ce que nous connaissons du littoral de l'Afrique. On va crier après moi quand je la peindrai telle qu'elle est, comme on l'a fait après ma verdure. Cependant je serai vrai. »

Étrange illusion de l'artiste toujours prêt à prendre le change sur la critique! A-t-on jamais reproché à Vernet d'être vrai? Non. Seulement, on lui répéta plus d'une fois ce que Vincent lui avait dit à l'école, que si, dans la nature, la vérité est absolue (et encore!), en peinture elle n'est plus qu'une relation. Mais lui, fidèle à son habitude d'imitation locale, s'obstinait à peindre des verdures crues, moins vertes assurément que celles de tel paysagiste qui peint tout en bleu. N'est-il pas curieux de saisir chez ce voyageur, à plusieurs centaines de lieues de Paris, au milieu des impressions nouvelles qui l'assiégent, le souvenir cuisant de la critique? C'est que depuis quelques années Horace avait affaire à un rude jouteur. A chaque Salon il trouvait devant lui un de ces esprits absolus qui, heureux de s'élever jusqu'à une vérité supérieure, veulent l'imposer à tous, et faire marcher tous les artistes sous le drapeau du même idéal, comme si ce drapeau n'avait pas déjà couvert bien des défaites, comme si la beauté universelle de l'art n'avait pas pour cause principale la variété des productions résultant de la variété des aptitudes.

1. *Constitutionnel*, 26 mai 1863. Horace Vernet, par M. Sainte-Beuve. Une de ces lettres indique un sujet touchant : « Représente-toi sur un monceau de plus de cent cadavres de femmes et d'enfants, que les Kabyles dépouillaient ou achevaient lorsqu'ils respiraient encore, un sergent et un soldat du 17e leur disputant, les armes à la main, un pauvre petit être de quatre ans, encore attaché au corps de sa mère morte... » — Il aurait pu, dit à ce propos M. Sainte-Beuve, faire *la Fille du régiment* comme il a fait *le Chien du régiment*. — C'est ce qu'il fit en effet, et le tableau a été gravé par M. Jazet sous le titre de *l'Enfant adopté*.

L'ombre de Gustave Planche poursuivait Vernet au désert. Il n'en fit pas moins sa récolte, mais il la fit peut-être d'une façon plus sérieuse. « Pour en revenir au but de mon voyage, écrivait-il en le terminant, j'ai dessiné d'une part et recueilli de l'autre tout ce dont j'aurai besoin pour mon grand tableau. Jamais je n'ai eu occasion de faire un ouvrage aussi intéressant et aussi pittoresque; mais aussi fallait-il voir les lieux, car il n'y a pas de description, de dessin, de croquis, qui puisse donner une idée de l'originalité de la scène. Ça ne ressemblera à rien de ce qui a été peint, et ça ne sera que vrai. Il faut avoir vu l'armée d'Afrique. Ce n'est plus ni la République ni l'Empire, c'est l'armée d'Afrique, c'est-à-dire la réunion en un jour de bataille de toutes les vertus militaires. »

Au retour, quand il s'agit de mettre en œuvre ces matériaux si neufs, un accident qu'il faut bénir vint au secours de l'artiste. Il eut le bonheur de faire une chute de cheval et de se casser les reins, ou à peu près. Certes, si nous avions vu le malheureux patient sur son lit de douleur, nous aurions été le premier à le plaindre. Mais à distance il est permis de le féliciter. Horace, qui d'ordinaire réfléchissait si vite, c'est-à-dire si peu, fut forcé, pendant les longs jours de la maladie, de revenir sur ses impressions, de les contrôler l'une par l'autre, d'en combiner les divers éléments, de composer en un mot avec réflexion et attention les trois tableaux dont il était chargé. Bien plus, dès qu'il eut la liberté de faire un mouvement, comme il ne pouvait songer à peindre, il demanda du papier et des crayons, et, couché sur le dos, il dessina. Or c'est ce qui ne lui arrivait jamais. Pour aucun de ses tableaux Horace n'a fait un dessin préparatoire, une étude. Les trois dessins du siége de Constantine sont uniques dans son œuvre, et voyez le résultat, les trois tableaux de Constantine sont les meilleurs qu'il ait peints.

La salle de Constantine, où ces tableaux vinrent prendre place à Versailles, ne fut terminée que quelques années plus tard. Jusqu'en 1841, Horace s'occupa de la compléter, et il ne s'occupa guère d'autre chose. Cependant le vieil homme revenait parfois et forçait la main au peintre de notre jeune armée. Ainsi il peignit pour l'Empereur de Russie la *Dernière Revue de Napoléon*, payée 25,000 fr. L'éditeur Dubochet lui demanda d'illustrer l'*Histoire de Napoléon* de Laurent de l'Ardèche, et Vernet improvisa plus de cinq cents croquis, pleins d'esprit et d'entrain, en échange desquels il reçut 40,000 fr. Enfin le retour des cendres de l'Empereur, en 1840, lui inspira un tableau de circonstance devenu trop populaire, *Napoléon sortant du tombeau*. A part ces velléités rétrospectives, les autres œuvres de cette époque semblent l'écho de la grande entreprise qui absorba pendant cinq ans l'activité d'Horace. Deux sur-

tout méritent une place d'honneur à côté des peintures de Versailles : la *Porte de Constantine*, composition pleine de feu où éclate l'héroïsme du bouillant Lamoricière, et *le Colonel Changarnier* au milieu de son carré d'infanterie, tableau large et grand qui caractérise le courage plus calme d'un autre héros de la guerre d'Afrique. Voici donc un de ces moments où la pensée de l'artiste, circonscrite dans un cercle d'inspirations analogues, offre le caractère frappant de l'unité. C'est l'occasion de le mettre en face de lui-même. On nous permettra de procéder ici comme nous avons déjà fait. Réunissant sous le regard les cinq vastes toiles de la galerie des Batailles et les quatorze tableaux de la salle de Constantine, essayons d'apprécier, après le Vernet de 1822 et de 1830, le Vernet de 1840.

La galerie des Batailles offrait au peintre un vaste champ où il pouvait se mouvoir à son aise. On ne lui mesurait pas la toile; mais la hauteur uniforme des cadres l'obligeait à employer de grandes figures dont la proportion devait être gardée partout. La *Bataille d'Austerlitz* de Gérard lui donnait sur ce point l'exemple d'une sage mesure qu'il eut peut-être tort de ne pas adopter : il y eût gagné plus de profondeur et plus d'étendue pour le déploiement des troupes. En grandissant ses personnages, en rapprochant de l'œil le plan principal, il remplissait trop sa toile et se voyait condamné à cacher la bataille derrière l'épisode. Dans *Wagram* la perspective existe encore. Entre le tertre où se trouve Napoléon et le lointain théâtre du combat, quelques figures heureusement placées accusent un plan intermédiaire. Dans *Iéna* il n'y en a plus. Aussi le tableau se réduit-il à un simple accident de revue. *Friedland* se compose mieux. L'arrangement très-habile du groupe principal est soutenu par les figures d'artilleurs et de prisonniers massées au second plan. Au fond l'on se bat encore.

Mais les trois batailles de l'empire, et *Bouvines* avec elles, s'effacent devant *Fontenoy*. On a dit que *Fontenoy* n'était pas une bataille, mais un simple rendez-vous de chasse. Je le veux bien, et je supprime volontiers l'ambulance du premier plan, hors-d'œuvre peu ragoûtant qui ne fait que déranger l'équilibre. Toujours est-il que ce tableau attire et retient. Il y a de la jeunesse dans le groupe de droite; dans le fils que son père embrasse pour avoir obtenu la croix de Saint-Louis avant qu'elle ne fût inventée, il y a de l'émotion. Les prisonniers écossais expriment assez bien l'étonnement d'avoir été battus par de si galants soldats. Sans doute Horace aurait pu se pénétrer davantage encore de l'esprit de l'époque, et, en s'inspirant de son aïeul Moreau, peindre avec plus de grâce ces héros de 1745, façonnés par des leçons de danse et de

maintien à porter le corps haut, les jarrets tendus et les bras arrondis; mais, dans la mesure où il s'est tenu, il a su faire, à défaut d'une belle œuvre, un amusant tableau.

Après tout, ces batailles de la galerie ne sont que des batailles d'atelier, dont le modèle, le mannequin et les costumes ont fait tous les frais. La salle de Constantine est une étude d'après nature. De là une saveur tout autre, un attrait particulier. Ce n'est pas que tout y soit d'une égale valeur. On y peut signaler bien du remplissage. Les tableaux placés au-dessus des portes, *Prise de Bougie*, *Combat de la Sickak*, etc., ne sauraient compter que comme des croquis sacrifiés d'avance. L'intérêt se concentre sur les grandes toiles, l'*Attaque de la citadelle d'Anvers*, le *Combat de l'Habrah*, la *Prise de Saint-Jean-d'Ulloa*, l'*Occupation du col de Téniah*, et les trois opérations du *Siége de Constantine*. Si l'on écarte la *Prise de Saint-Jean-d'Ulloa*, tentative plus bizarre que hardie, dont le moindre défaut est de danser dans son cadre, il n'est pas une de ces peintures qui ne mérite d'être louée pour ses qualités sérieuses. Chaque sujet se dessine d'une façon nette et indique à première vue une localité différente bien accusée. Il n'y a rien là du vague et de la monotonie de Van der Meulen. Dans le *Siége d'Anvers* le ciel, le paysage, la lumière nous transportent en Belgique. Bien que la place d'honneur appartienne à l'état-major, on aperçoit déjà le sentiment nouveau qui anime le peintre. Désormais il n'aura garde de sacrifier la troupe à ses chefs, et, au lieu de nous donner des portraits de généraux, il saura peindre le peuple soldat. Et remarquez combien cette idée toute moderne, rapportée par lui de la terre d'Afrique, sera féconde en résultats heureux. La dimension exagérée des premiers plans fait place à des proportions plus normales. L'éparpillement des figures qu'on lui a reproché, alors qu'il s'attachait au portrait des individus, disparaît devant une meilleure entente des masses. Le type nouveau de ses tableaux, ce n'est plus un épisode primant l'ensemble, c'est un ensemble duquel se détachent des épisodes. Toutefois dans le *Siége d'Anvers* les épisodes me paraissent encore trop importants. La cantinière Toinette Mouron semble une lithographie rapportée. N'oublions pas que l'officier qui la dessine est le peintre Ary Scheffer. Pourquoi Ary Scheffer? Parce qu'il appartenait à l'état-major de la garde nationale. La vérité du fait le voulait ainsi. La vérité du caractère eût préféré Charlet.

L'*Habrah* nous montre dans toute leur crudité ces verdures dont Horace n'admettait pas qu'on lui fît un crime. Le temps se chargera de les estomper d'un glacis, mais il ne pourra peupler la toile; et c'est le défaut de ce tableau, d'être un peu vide. Sans doute l'artiste a voulu

représenter le décousu de ces guerres d'embuscades. Encore y faudrait-il quelques ennemis de plus. L'excellent groupe des Arabes enlevant leurs blessés ne suffit pas, et c'est sacrifier le premier plan que de le réserver tout entier à la mésaventure d'un chameau.

Au contraire, peu s'en faut que l'*Occupation du col de Téniah* ne soit, en son genre, un tableau parfait. La beauté du paysage y contribue sans doute. On se sent en pays de montagnes. L'air circule librement. Tout respire la satisfaction de gens arrivés au but après une longue marche. Le mélange des uniformes exprime à merveille le désordre discipliné d'une armée en campagne. Autour du groupe des princes, empreint d'une roideur officielle et déparé par un cheval blanc qui fait tache, tout se masse et se tient, et la partie droite surtout est pleine d'excellents morceaux que l'on viendra plus tard étudier comme des modèles.

La trilogie du siége de Constantine se compose de deux tableaux de cinq pieds en carré, et d'un plus grand qui n'a pas moins de dix pieds de long. Voici d'abord l'*Ennemi repoussé des hauteurs de Coudiat-Ati*. La scène est dans un cimetière arabe un peu trop détaillé peut-être : au sommet du mamelon, un bel élan entraîne sur les pas du duc de Nemours la légion étrangère. Au premier plan sont des figures de tirailleurs d'un dessin aussi solide que le lancier démonté de la *Barrière de Clichy*. Le second acte nous transporte sous les murs mêmes de la ville, dont la silhouette pittoresque se développe en plein soleil, telle que Horace la décrit dans ses lettres. Au-devant, les colonnes d'assaut commencent le mouvement. La première s'élance, conduite par le général Lamoricière. Les autres, calmes et résolues, attendent le signal, l'arme au pied. Une demi-teinte voile légèrement ces masses de soldats et les détache en vigueur sur le fond lumineux. Voilà un de ces effets d'ensemble que la réflexion seule peut donner. Horace ne l'eût pas trouvé, si, fidèle à ses habitudes, il avait peint cette toile de prime saut, en commençant par un bout et finissant par l'autre. Voilà l'heureux résultat du dessin préparatoire. Il y a bien encore quelques figures isolées et détachées, le nègre zouave qui court, le trompette qui tombe; mais les détails s'effacent, tant l'œil s'arrête volontiers sur cette masse armée, large assise horizontale, d'où il monte, comme par degrés, à la ligne horizontale aussi des retranchements, et de là au panorama de la ville. On se bat peu dans ce tableau, et cependant de toutes les batailles d'Horace Vernet aucune ne respire mieux les émotions de la guerre. Il n'a rien peint de plus martial.

L'*Assaut de Constantine* peut seul le disputer au *Siége*. Ici tout est mouvement, feu, action. Accrochés à quelques pierres, les tambours et

les clairons sonnent la charge, et le long du terrain en pente se rue la colonne d'assaut, que Lamoricière domine de son intrépide courage. Rien de plus expressif que ces dos de soldats, rien de plus hardi, de plus franchement jeté que cette escalade. Nous voici bien loin de *Jemmapes* et de *Montmirail*. Ici point de détails. L'effet d'ensemble prime tout. L'intérêt se concentre sur cette grappe humaine dont on suit du regard et du cœur l'élan passionné.

Qu'on les considère au point de vue de l'homme qui les a peints, au point de vue du genre, ou au point de vue de l'histoire, les trois tableaux de Constantine peuvent être regardés comme des chefs-d'œuvre. Mais quelle leçon, de voir cet artiste si bien doué n'arriver à un tel degré de puissance que le jour où il étudie sa pensée, et ne se montrer vraiment grand que le jour où il sait être simple !

IV.

Les deux voyages d'Horace Vernet en Afrique, en 1833 et 1837, lui avaient donné un avant-goût de l'Orient. Mais ce n'était qu'un avant-goût. Il le sentait, et il désirait davantage. Il voulait voir de plus près et chez elle cette race arabe que les armes françaises avaient reçu la mission d'exterminer. En 1839, il quitta Paris avec l'intention de visiter le véritable Orient, c'est-à-dire l'Égypte et la Syrie. Non-seulement la relation de ce voyage a été publiée par une plume amie sous le titre de *Voyage d'Horace Vernet*; mais lui-même s'est plu à le raconter dans une série de lettres livrées à la publicité il y a quelques années[1]. On peut donc suivre pas à pas le voyageur et noter à mesure ses impressions. Le sentiment qui le domine n'est pas l'enthousiasme. Il voit trop juste pour ne voir que le beau des choses. Le pittoresque de la nature et des mœurs le charme autant qu'un autre, mais sa façon de voyager le mêle trop avec les gouvernants; il n'a pas assez souci des humbles. Au surplus on se tromperait, si on le croyait sous le coup d'une préoccupation quelconque. Il n'est pas de ces artistes qui cherchent partout la beauté, ou de ces rêveurs qui cherchent la poésie. Il voyage en vrai touriste, et en touriste français, sans idée préconçue, sans autre but que de satisfaire sa curiosité; actif, gai d'une gaieté un peu gauloise, ému quelquefois quand la grandeur des souvenirs l'écrase, indigné quand les excès de la barbarie lui crèvent les yeux, assez indifférent après tout, et prenant son plus grand plaisir à ses propres aventures.

1. *Illustration* des 5 et 12 avril 1856.

Du reste il est bien Vernet par la plume, comme il l'est par le pinceau. Son grand-père Joseph aimait à écrire. Son père Carle a laissé bon nombre de lettres. Horace se complaît à la correspondance. Nous avons cité déjà quelques-unes de ses lettres. Il y en a un peu partout. On en ferait un volume, volume intéressant, car cette plume alerte touche à tout, et rien n'égale la soudaineté de ses impressions, si ce n'est l'aisance de son style.

Horace Vernet s'embarqua le 21 octobre à Marseille. A Malte, il fait connaissance avec l'armée anglaise. Une relâche de deux jours à Syra le met en contact avec les Grecs. Le 4 novembre, il aborde à Alexandrie. Là se trouvait Méhémet-Ali, auquel il fut présenté. Il est curieux de comparer le portrait qu'il en trace avec celui qu'il avait peint jadis dans ses *Mameluks*, d'après un croquis de M. de Forbin. « Dans un coin nous avons trouvé assis sur ses talons le fameux Mohammed, qui nous a fait asseoir à ses côtés, nous a fait prendre le café, s'est mis à bavarder pendant une heure et a fini par me demander un tableau de la bataille de Nézib, et, pour assurer ma route, non-seulement il me donnera des firmans, mais en outre une lettre particulière pour que les pachas mettent des troupes à ma disposition pour parcourir tous les pays que je voudrai visiter avec une entière sécurité... Le pacha est petit, il a la barbe blanche, le visage brun, la peau tannée, l'œil vif, les mouvements prompts, l'air spirituel et très-malin, la parole brève, et riant très-franchement quand il a lâché un petit sarcasme. »

Au Caire, où il arrive quelques jours après, Horace décrit d'une façon saisissante le marché aux esclaves, et la mosquée des fous, un tableau qu'il n'eût pas osé peindre. La ville le frappe peu : « Le Caire, c'est, en plus grand, Alger; seulement, encore plus misérable. » Ou le Caire a bien changé depuis, ou le voyageur l'a bien mal vu. Il n'a pas une parole d'admiration pour ces mosquées, chefs-d'œuvre de l'art arabe, dont aucun pays d'Orient n'offre une réunion plus complète et plus riche. Quant aux Pyramides, « quoique au commencement ces monuments ne m'aient point étonné, dit-il, il y a derrière eux ce grand coquin de désert qui est autrement imposant. » C'est là tout ce qu'il a vu de l'Égypte, et il part sans regretter ni Thèbes ni Philé.

Il part pour Jérusalem par la bonne route, par terre, en caravane, d'abord le long du Delta, puis à travers le désert jusqu'à El-Arisch et Gaza. Une bonne fortune l'attendait à quelque distance de la ville sainte : c'était, dans la prairie où s'ouvrent les vasques de Salomon, un camp de cavalerie commandé par le pacha de Jérusalem : « Juge de ma joie de me trouver au milieu d'un semblable bivouac, les lances emplumées

plantées au milieu des chevaux, des Arabes, des Turcs couchés à droite et à gauche, les drapeaux en trophée devant la grande tente noire du commandant, enfin tout ce qui pouvait compléter une scène de mélodrame. » Quelques lignes plus loin, autre tableau : « En arrivant sur le haut d'une montagne, on voit tout d'un coup Bethléem au bord d'un profond ravin! Le cours de mes idées a changé avec rapidité : je n'ai plus vu que des bergers, des Mages, de pauvres petits enfants égorgés, et un berceau duquel est sortie une législation qui devait changer la face du monde. Ce n'est pas impunément qu'on se trouve sur le théâtre de si grands événements. » Il avait déjà dit : « Et le saint Sépulcre, on n'en revient pas comme on y a été. » En effet, il écrit de Jérusalem : « Tous les soirs les moines font la procession des saints lieux. Figure-toi trois Turcs, un cierge à la main, un livre de l'autre, faisant la promenade en chantant à gorge déployée, et, je te l'assure, avec un profond sentiment de respect. Quant à moi (un des trois Turcs), j'ai été trois fois à Bethléem. Nous avons aussi vu le Jourdain. Dis à L... que je lui en rapporte un roseau. » Cette impression religieuse, c'est le côté sérieux de son voyage. Il est bon de la remarquer en passant, pour expliquer des faits postérieurs.

Après neuf jours à Jérusalem, les trois Turcs partent pour Sidon où les accueille l'ancien colonel Selves, devenu Soliman-Pacha, comme les avait accueillis au Caire cet autre Français expatrié, l'excellent Linant-Bey. « Soliman-Pacha nous a comblés de présents, d'amitiés, etc. Enfin nous nous sommes séparés en nous embrassant comme des pauvres... Après m'avoir donné un magnifique sabre et une délicieuse giberne brodée par la *Pachatte*, il m'a forcé d'accepter un admirable cheval arabe tout équipé qu'il m'enverra à Marseille par la première occasion; en outre des pipes, des coffrets de Jérusalem, etc.; enfin il m'a comblé. Je lui ai riposté par son portrait à l'huile, par quelques armes et par l'assurance de lui faire jouer un grand rôle dans la *Bataille de Nézib*, chose toute naturelle, puisqu'il est évident que c'est lui qui l'a gagnée. » Mais ce tableau ne fut jamais fait, quoique la singularité de la commande eût de quoi flatter l'amour-propre de l'artiste. Il renonça à aller à Nézib, et par suite à peindre la bataille.

Le voyage se termine par Damas, Smyrne et Constantinople. A Smyrne, « l'amiral Lalande, écrit-il, sachant que j'avais un tableau à faire de la *Prise de Lisbonne*, m'a fait faire à notre bord un branle-bas de combat à feu dans les conditions voulues pour le sujet que j'ai à représenter. » Mais la *Prise de Lisbonne*, destinée au Musée de Versailles, eut le sort de la *Bataille de Nézib*; elle resta dans les limbes, chassée par de nouveaux sujets. Constantinople, d'où Decamps a rapporté

de si merveilleuses inspirations, ne provoque chez Horace Vernet qu'une boutade de dégoût. C'est qu'il a hâte de rentrer et d'embrasser son petit-fils, son cher Rabadabla. Le 13 avril 1840, il était à Marseille. Son absence avait duré six mois.

Il ne paraît pas que ce voyage d'Orient ait laissé chez Horace Vernet des traces profondes. J'ai beau chercher dans son œuvre, je n'aperçois aucun tableau qui en soit directement inspiré, si ce n'est *le Marchand d'esclaves* peint pour M. Jazet. Tout au plus peut-on suivre, à travers les impressions multiples qui remplissent ses lettres, la persistance d'une idée déjà ancienne chez lui, celle qui a produit *Rebecca* et *Agar*. « C'est pour le coup que la Bible devient intéressante, écrivait-il de Smyrne. Au diable les littérateurs qui n'ont pas compris que les scènes qui se représentaient ici à chaque minute sous leurs yeux étaient la représentation vivante de l'Ancien et du Nouveau Testament! » Une lettre antérieure datée de Damas est plus explicite : « Ce pays-ci n'a pas d'époque. Transportez-vous de quelques milliers d'années en arrière, c'est toujours la même physionomie... Pharaon poursuivant les Hébreux, monté sur son chariot, soulevait la même poussière que l'artillerie de Mohamed-Ali. Les Arabes n'ont pas changé! » C'est en vertu de ce principe qu'il ajouta à sa série biblique le sujet de *Thamar et Juda*, précurseur de *Jérémie*, de *Daniel*, et de la seconde *Judith*.

Le voyage d'Horace Vernet en Orient n'eut donc pour son talent d'autre résultat positif que de le fourvoyer davantage dans cette impasse de la Bible *arabifiée*. Quant à la théorie qu'il formula plus tard, elle n'était pas encore assez bien assise chez lui, et il eut besoin de la retremper à des sources beaucoup plus suspectes, l'Algérie et le Maroc.

La fièvre des voyages est une maladie dont on ne guérit pas facilement. Elle donna à Horace une seconde jeunesse. Il a cinquante ans sonnés, et cependant il ne tient pas en place. Cette prodigieuse activité qu'il dépensait jadis au travail, il faut aujourd'hui qu'il la promène à travers le monde. Autant, dans la première partie de sa vie, la multiplicité de ses œuvres gênait nos mouvements de biographe, autant cette période nous trouve embarrassé à le suivre sur les grandes routes. En 1842, la salle de Constantine achevée, il éprouve le besoin de prendre des vacances, et le voilà qui part pour la Russie.

Cette fois, c'est encore lui qui se charge de nous raconter son voyage, et, soit qu'il se sente plus à l'aise avec une société européenne, soit que le bon accueil qu'il rencontre partout l'exalte et l'anime, cette correspondance étincelle de verve. Aussi, après avoir paru dans *la Presse*, les nombreuses lettres qui la composent devinrent l'objet d'une publication

spéciale [1]. Pour bien connaître l'homme, il faudrait tout citer d'un bout à l'autre. Il s'y révèle sans arrière-pensée, tantôt frondeur plaisant d'un monde interlope, tantôt appréciateur judicieux d'une politique trop tartare; ici père de famille tout ému du souvenir de son petit-fils, là peintre curieux des choses militaires, toujours préoccupé de la Bible et de l'Orient, enfin joyeux compère donnant une leçon à la police de son ami le Czar qui ouvre ses lettres.

Dès son arrivée, au mois de juin, il se voit sur un bon pied. « Le prince Woronzoff me demande le portrait de sa femme à cheval, comme celui de la princesse Wittgenstein. J'ai envie de le faire. Prix 25,000 fr., et d'ailleurs la femme est jolie. » Puis c'est son ami le Czar qui le régale de grandes manœuvres, 70,000 hommes sous les armes. Aussi écrit-il le 29 juin : « J'ai cinquante-trois ans aujourd'hui; mais je me sens encore si jeune, que j'ai envie de demander à l'Empereur d'entrer dans le corps des cadets. » Aussi accepte-t-il l'invitation que lui fait le Czar de l'accompagner dans un voyage de quinze cents lieues en sept semaines à travers la Russie, et il ajoute modestement : « L'Empereur, les généraux Orloff, Adlerberg, Otchakoff et moi : voilà les voyageurs. Tu vois que la société est choisie. » En effet il marche là l'égal des plus grands. L'Empereur fait son éloge au roi de Prusse : « Nous ne sommes pas toujours du même avis, c'est pourquoi je l'estime, les hommes francs sont rares. » Si rares, que pour la haute société russe la présence de l'artiste français est un délicieux repos. Ces boyards, habitués à recommencer chaque jour et par ordre les louanges de la famille impériale, il semble qu'on les entende respirer dans ses lettres. A lui du moins ils peuvent parler d'autre chose, sûrs qu'il ne les trahira pas. Mais tout d'un coup la nouvelle de l'accident arrivé au duc d'Orléans le 13 juillet vient interrompre cette douce existence. Horace accourt aux Tuileries porter à son vieux roi l'expression de sa propre douleur et quelques bonnes paroles du Czar, les premières sorties de sa bouche depuis 1830.

Ce devoir une fois accompli, le voyageur revient, et presque aussitôt il commence avec le Czar la tournée projetée. Dans une lettre écrite de Moscou le 15 septembre, après quelques mots sur l'église de Novogorod, il raconte le plus bizarre épisode du voyage, un dîner d'auberge : « Nous courions comme le vent; tout à coup l'Empereur s'arrête, entre dans un bouchon, et au bout de cinq minutes nous fait dire de venir dîner.

1. Lettres intimes de M. Horace Vernet de l'Institut pendant son voyage en Russie, 1842 et 1843. Paris, 1856. — Leipzig, chez Wolfgang Gerhard, avec une préface de M. Champfleury.

Figure-toi une petite chambre de bois, une table, quatre chaises, deux chandelles, un autocrate, deux généraux et un peintre, mangeant la soupe aux choux et causant familièrement. On a parlé de Constantinople, de la Syrie, de l'entrée des Français à Moscou, dont nous touchons justement le 30e anniversaire. Je t'assure que la conversation était attachante. Si je n'y avais été moi-même, pour ma part j'aurais cru rêver. » Quelques jours après, le 30 septembre : « Nous sommes dans un pays qui porte un nouveau caractère. Les Juifs commencent à se montrer en grand nombre. Ma bible à la main, je les retrouve partout, mais vils, sales, malades, riches et rampants. Le costume turc reparaît parmi les femmes, et lorsque nous serons sur les frontières de la Moldavie, je retrouverai toutes les habitudes de mes chers Orientaux que j'aime chaque jour davantage. Plus je vieillis, plus le passé me charme, et plus l'avenir me semble court. » Puis tout d'un coup la note change : « Je fais mon métier d'hirondelle comme à vingt ans, et depuis mon départ de Saint-Pétersbourg j'ai vu deux cent quatre-vingt-quatre escadrons. »

Il serait trop long de le suivre à travers tous ces gouvernements dont il donne les noms barbares, mais il faut l'entendre résumer les réceptions qui lui sont faites : « Lorsque nous nous arrêtions dans un lieu où étaient quelques maisons réunies, on nous logeait militairement chez les bourgeois. Alors il n'y avait rien d'assez bon... Pour moi en particulier j'étais toujours le mieux partagé (sauf le gros bonnet), par la raison que mon nom était connu partout, et que le *célèbre H. Vernet* était l'objet de la curiosité et le point de mire de tout ce qui est resté ici de vieux prisonniers français... Les uns me disaient : Monsieur, je vous croyais gros; les autres : Je me figurais que vous étiez grand; enfin j'ai passé à l'inspection de la grande et de la petite Russie. »

De retour à Saint-Pétersbourg le 26 décembre, sa correspondance prend un autre genre d'intérêt. C'est le tableau tour à tour dramatique et goguenard des horribles exécutions dont il est témoin, des raouts et des bals de la haute société russe. Dans une lettre, il peint le salon de Mme M..., ci-devant danseuse de chez Franconi, avec son étrange société de femmes et d'hommes, tous tenant leur sérieux comme s'ils étaient chez M. Guizot : on dirait une caricature renouvelée des *Incroyables,* ou plutôt un croquis à la Daumier, auquel ne manque même pas la légende : « Du moins, lorsqu'on s'encanaille, devrait-on s'amuser. » Et tout aussitôt le bon papa revient et nous parle d'une fillette qui lui rappelle ses petits-enfants : « Quand je sens ses petites mains empoigner mes moustaches, les larmes me viennent aux yeux. » Ailleurs il trace un délicieux intérieur

de famille. Ailleurs il décrit les mœurs des Bohémiens, et parle de sa joie dès qu'il peut se raccrocher aux souvenirs d'un pays où le soleil n'est pas comme en Russie une orange enveloppée de papier gris. Et puis c'est une consultation donnée à l'Empereur sur les peintures de Saint-Isaac, et la course à Cronstadt dans des traîneaux qui courent la poste entre des vaisseaux de ligne, sur des voûtes plantées d'arbres verts. On n'en finirait pas. Un dernier extrait, et j'ai terminé : « J'avais donné à l'Empereur un petit *Napoléon à cheval* pour lequel il m'avait envoyé le traîneau (un admirable trotteur attelé à un confortable traîneau en peau d'ours comme souvenir de la Saint-Nicolas). Eh bien ! le jour de Pâques, on m'a appelé à l'exposition des présents que Sa Majesté fait à cette occasion, et j'ai trouvé là la copie de ce même tableau sur un magnifique vase de trois pieds de haut, forme Médicis, imité de Sèvres, et sur l'autre face, dans un cartel orné des armes de Sa Majesté : « A M. Horace Vernet en témoignage de son admirable talent. »

Ce vase précieusement conservé par sa famille, c'était le cadeau d'adieu du Czar. Au mois de juillet, Horace Vernet quittait la Russie et revoyait enfin, comme il dit, « le clocher de son village, Paris. Quel beau jour ! »

Il avait peint là-bas, moyennant 50,000 fr. le portrait de l'Impératrice. A Paris, c'est par des portraits qu'il rentre dans la peinture active : le duc Pasquier, le comte Molé, le frère Philippe. On a revu ce dernier à une récente exposition. C'est celui qui résume au plus haut degré les mérites des productions d'Horace en ce genre, et qui en voile le mieux les défauts. Le personnage est vivant, mais ce n'est ni de la vie matérielle ni de la vie morale, ni par le caractère, ni par la réalité, ni par le style, ni par le coloris. La ressemblance, la sincérité de l'imitation, l'habileté du rendu se fondent en un éclectisme bénin, bon pour satisfaire le goût de ceux que n'a pas gâtés la vue des chefs-d'œuvre. Quant au portrait de *Louis-Philippe et de ses fils à cheval*, il demeure inférieur au portrait équestre de Charles X. Des cadres aussi vastes demandent des qualités plus solides. Au contraire, rien de favorable à la facilité comme les proportions restreintes. Peu de portraits d'Horace Vernet nous ont paru aussi réussis qu'une simple tête du cardinal d'Isoard, entrevue à une exposition de province, peinture expressive et d'une vivacité de ton tout à fait anglaise. A ce moment aussi se rapportent divers sujets, fruits d'une inspiration singulière. Déjà, en 1839, il avait peint *Lenore*, c'est-à-dire un chevalier bardé de fer, lancé au galop à travers un cimetière. Le *Départ pour le carrousel*, la *Châtelaine partant pour la chasse*, *la Vengeance*, qui représente le combat de deux chevaliers, découlent de la même veine.

C'est le romantique de 1825 se retrempant dans l'exemple de son gendre Delaroche, et sur ce terrain faisant tout à fait fausse route.

Mais bientôt l'histoire guerrière allait retrouver son peintre. Le bruit de la prise de la smala d'Abd-el-Kader (16 mai 1843) avait été remuer l'imagination d'Horace au milieu de ses triomphes russes. « Voilà un tableau à faire, écrivait-il, mais pour représenter un tel fait d'armes, il faudrait l'avoir vu... Cependant avec un bon récit on pourrait s'en tirer.» Les récits ne lui manquèrent pas, et il se mit à l'œuvre. Il y était encore quand la bataille d'Isly (14 août 1844) vint le jeter dans d'autres perplexités. Cette fois les récits ne suffisaient plus. La vue même du parasol transporté à Paris ne pouvait tenir lieu de la réalité. Entre le Maroc et l'Algérie il pressentait des différences qu'il voulait aller vérifier sur les lieux. Au mois de mars 1845, il s'embarquait pour Oran.

Ce fut une courte excursion de six semaines, dont on suit dans ses lettres les nombreuses péripéties. Le mauvais temps le poussa à Gibraltar, puis à Cadix. Il put cependant prendre terre à Tanger et voir de près le Maroc et les Marocains. Il put aussi revoir l'armée d'Afrique, son modèle de prédilection, et l'armée reconnaissante salua en lui son peintre ordinaire. Un ordre du jour du commandant Montagnac annonçait ainsi aux troupes du camp de Djemma-Ghazaouet l'arrivée d'Horace : « L'armée ne peut rester froide en présence de l'homme de génie qui a fait revivre sous son pinceau magique les fastes de notre gloire militaire. M. Horace Vernet recevra donc les honneurs de la guerre. Toutes les troupes de la garnison prendront les armes et se formeront en bataille sur la place en avant du pavillon, elles porteront les armes et les tambours rappelleront. Les postes sortiront et porteront les armes; une compagnie de gardes d'honneur lui sera fournie; MM. les officiers se tiendront prêts à faire à M. Horace Vernet une visite de corps. » On croit rêver en lisant ce document étrange, comme lorsqu'on entend raconter l'anecdote de Charles-Quint ramassant le pinceau du Titien. Horace évita la moitié de ces honneurs en devançant l'heure. Il arriva incognito, quand l'arc de triomphe qui devait le recevoir n'était encore qu'en planches. Mais il dut passer devant le front des troupes au port d'armes et essuyer le salut de quatre coups de canon. Voilà certes un des plus curieux épisodes de cette curieuse existence, un fait à combler de joie les Florent-Le-Comte et les Nogaret de l'avenir.

Le voyage du Maroc fut le dernier adieu d'Horace Vernet à l'Orient. Mais l'Orient resta dans son imagination comme un rêve obstiné. Alors plus que jamais fermentèrent chez lui les idées dont nous avons déjà signalé l'existence. L'obsession devint telle, qu'il se décida à les formuler.

Sous le titre modeste d'*Observations sur certains rapports qui existent entre le costume arabe et le costume de l'Ancien Testament*, il rédigea un mémoire présenté à l'Institut et imprimé plus tard dans *l'Illustration* du 12 février 1848. Il y établissait, à l'aide de quelques faits plus ou moins concluants, la théorie déjà mise en pratique et par lui-même et par d'autres artistes, Decamps par exemple, théorie qui a si bien fait son chemin qu'elle semble aujourd'hui passée à l'état de règle.

Il y a pourtant bien à dire sur cette question. Certes, si l'on s'en tient aux principes généraux, — les mêmes causes produisent les mêmes effets, — le costume n'est que l'enveloppe des mœurs, — la vie patriarcale existe encore dans les déserts de l'Orient, — on arrive à des vérités aussi évidentes que celles de certaine chanson populaire. Mais Horace Vernet prit la question à rebrousse poil, par le détail, et sur ce terrain elle s'embrouille étrangement. Pour nous, que les mêmes préoccupations ont poursuivi sous le même ciel, il ne nous paraît ni juste ni honnête d'échafauder un système sur la forme d'un bâton ou la bride d'un cheval. L'histoire est là qui nous dit combien de civilisations diverses ont balayé le sol de l'Orient, jetant chacune dans l'industrie et le commerce, c'est-à-dire jusqu'au fond des déserts, des modes, des étoffes, un mobilier nouveau. Le bon sens nous oblige à reconnaître entre les pays et les peuples qu'a ralliés l'unité mahométane des différences profondes. Quant à cette prétendue immobilité de l'Orient, l'expérience personnelle nous a montré, dans la haute Nubie, la forme du bonnet rouge, du fez, variant suivant la dernière mode venue de Constantinople. Enfin, en ce qui touche spécialement la Judée et les costumes des personnages de l'Ancien Testament, est-il possible d'écarter l'influence de la civilisation romaine? Ne tenir aucun compte de l'histoire, ne voir que le détail accidentel de la réalité, c'est ouvrir la porte à toutes les contradictions. A propos de je ne sais quelle exposition, un critique d'art, voyageur émérite, félicitait un artiste d'oser nous donner enfin un Christ arabe, débarrassé de l'accoutrement rouge et bleu de la tradition, et nous connaissons un autre voyageur, un autre critique, qui, à Jérusalem, s'applaudissait de retrouver chez les cheiks des tribus de la mer Morte la tunique rouge et le manteau bleu qu'une tradition constante prête au personnage du Christ.

Nous ne voulons qu'indiquer en passant les points sur lesquels pourrait porter une discussion sérieuse. Il va sans dire que la brochure d'Horace Vernet n'en aborde aucun. Elle se borne à appuyer de quelques exemples assurément curieux les audaces du peintre, bien dépassées depuis par son imitateur, M. Schopin. Une gravure du tableau du *Bon*

Samaritain en montre la dernière et la moins heureuse application [1].

L'année 1848 fut pour Horace Vernet une date critique. Il semble que le coup qui frappait la dynastie d'Orléans l'ait lui-même frappé au cœur. Son talent ne put survivre au gouvernement dont il représentait si bien l'esprit bourgeois et les tendances libérales; il tomba avec le prince qui l'avait patronné dès son aurore. Sans doute l'homme résistera encore longtemps. Soutenu par son patriotisme, il accepte avec joie ses nouveaux devoirs civiques et il les remplit dignement. Loin d'abandonner sa palette, il continue à la tenir au courant des événements qui se succèdent, afin de rester le peintre de l'histoire contemporaine. En 1849, il nous donne le portrait du général Cavaignac; en 1850, celui de Louis-Napoléon, président de la république, en attendant qu'il reproduise les traits de l'empereur et des nouveaux maréchaux de France. En 1851, il peint le *Siége de Rome*. Il va même jusqu'à faire de son pinceau une arme défensive, et il jette dans la mêlée des opinions ce regrettable pamplet nommé *Socialisme et Choléra*, qui pourtant, à la vente Demidoff, trouva un acheteur au prix de 2,000 francs. L'aspect de ces œuvres dit assez à quel moment elles furent peintes. C'est l'heure où l'artiste se replie sur lui-même, sentant déjà venir la nuit. Alors malheur à ceux que l'amour-propre aveugle! ils achèvent de s'user en des travaux séniles. Le bon sens d'Horace ne l'abandonna pas. Il compta ses années, et, comme il arrivait au chiffre de soixante-trois, il eut le courage de se dire et d'écrire : « La peinture est une maîtresse qui passe de main en main sans jamais vieillir; avec un peu de jugement, on doit s'en éloigner avant qu'elle ne vous joue de mauvais tours. » Il s'en éloigna donc, mais sans rompre, cherchant même de temps à autre à obtenir encore quelques gages d'affection qu'il savait tenir secrets. La dernière fois qu'il mit le public dans la confidence de ses vieilles amours, ce fut à l'Exposition universelle de 1855.

Il ne pouvait s'y montrer avec toute sa famille, bien qu'un salon lui fût réservé. Il voulut toutefois, dans ce premier et solennel rendez-vous des gloires artistes de l'Europe entière, montrer au public venu des quatre coins du monde par quels titres authentiques se justifiait sa réputation universelle. On revit là et les quatre batailles, et la *Barrière*

1. Voici le relevé des tableaux qui furent le fruit de la préoccupation arabo-biblique d'Horace : — 1834. *Rebecca à la fontaine.* — 1837. *Agar renvoyée par Abraham.* (Musée de Nantes.) — 1841. *Thamar et Juda.* (Payé 10,000 francs.) — 1846. *Rachel pleurant ses fils.* — 1847. *Judith.* — 1848. *Le bon Samaritain.* (Vente Thévenin, 7,400 francs.) — Date inconnue : *Joseph vendu par ses frères; Lamentations de Jérémie; Daniel dans la fosse aux lions.*

de Clichy, et l'*Épisode de la campagne de France*, et la *Porte de Constantine*, et l'*Intérieur d'atelier*, et le portrait du *Frère Philippe*, sans parler de la *Judith*, de la *Rebecca*, des *Mazeppa*, du *Choléra à bord*, et des *Chasses au lion et au sanglier*. Pour nous, arrêtons-nous seulement aux tableaux plus récents que la rapidité du récit ne nous a pas permis de considérer comme ils le méritent. A côté de la *Messe en Kabylie*, de la *Chasse au mouflon* et du portrait du *Maréchal Vaillant*, nous attendent les deux plus grandes toiles qu'Horace Vernet ait signées, la *Smala* et la *Bataille d'Isly*.

Qui n'a pas vu la *Smala* ne connaît pas Horace Vernet. Partout ailleurs il se montre plus ou moins boutonné : c'est le local, la convenance, l'histoire, ou même la réflexion qui le retient. Dans la *Smala*, rien de semblable : il dépose jusqu'au dernier voile de la pudeur. Il s'abandonne sans vergogne à sa verve infatigable, à la verdeur de sa nature, à sa fièvre d'action, comme ces intrépides promeneurs auxquels suffit à peine la longueur des boulevards. Vingt et un mètres de toile ! Que deviennent à côté les *Noces de Cana*, de Véronèse? Mais les *Noces de Cana* sont un tableau, où deux épisodes seulement accompagnent le sujet et font si bien corps avec lui, qu'il ne viendra à l'idée de personne d'y voir, au lieu d'un repas, une réunion de musiciens. Dans la *Smala*, le sujet est partout et il n'est nulle part. Il est surtout à l'arrière-plan : un camp abandonné, des troupeaux en déroute, une population de fuyards, de brillantes charges de cavalerie poussant devant elles les derniers défenseurs, et, pour encadrement, un beau fond de paysage : cette scène animée dit tout, et comme il y a unité de direction dans le mouvement, elle le dit bien. Les premiers plans ressemblent trop à ceux des panoramas, qui, on le sait, ne comptent qu'à titre de remplissage. C'est une débauche de fantaisie où abondent les détails amusants, le mobilier d'un camp arabe, de jolis minois d'enfants, le groupe sensuel des femmes qui crient l'*aman* devant le cheval du prince, l'ahurissement des chameaux, et ce vieux gardien du sérail, dont la fureur provoque un éclat de rire. Remarquons seulement combien peu il en eût coûté à l'artiste pour diminuer, sans sacrifices regrettables, la fatigue qu'impose au spectateur la vue de cet immense tableau de genre. Supposez que les figures, les animaux et tous les objets soient en ronde-bosse comme des pièces d'un jeu d'échecs ou des jouets d'enfants : il suffira de les rapprocher, de les serrer un peu, de disposer en perspective ce qui s'aligne en plans horizontaux. On gagnerait ainsi, d'abord de la profondeur, de l'homogénéité, de l'effet, ce qui n'est peut-être qu'un détail, ensuite, ce qui importe davantage, dix bons mètres d'étoffe, quarante mètres de surface, de quoi ranger à la file une douzaine de tableaux de Poussin.

Sans avoir le pêle-mêle piquant de la *Smala*, la *Bataille d'Isly* satisfait davantage. Au moins y trouve-t-on un excellent morceau, non pas comme tour de force, mais comme dessin et couleur, la course en avant des chasseurs à pied. Cachez tout le reste du tableau, vous avez là, à droite, une bonne peinture. La partie gauche, au contraire, n'a ni solidité ni transparence. On y sent la gêne, le défaut de parti pris. C'est qu'en effet le ciel africain place l'artiste dans cette alternative, ou de sacrifier l'effet du paysage, ou de sacrifier l'effet des figures. Étant donné surtout un espace aussi vaste que celui de la *Bataille d'Isly*, ou bien la lumière ambiante devra écraser le ton local, et ce sera l'effet de paysage ; ou bien les objets placés immédiatement sous le regard prendront une valeur de coloration riche et puissante, et les plans postérieurs disparaîtront. Placé entre ces deux nécessités qu'il n'a pu méconnaître, Horace Vernet s'est refusé à opter. Il a voulu tout concilier. Les tons crayeux du second plan simulent l'effacement du paysage ; mais au-devant, toute une série de figures et d'animaux cherche à s'en détacher par une plus grande valeur de lumière blanche. Autant de taches creuses, autant de notes ternes. Il y a là, entre autres, un cheval blanc que tous les blancs de la palette ne parviennent pas à rendre blanc.

Arrivé à cette quatrième étape du talent d'Horace Vernet, pouvons-nous signaler un progrès sur les trois époques précédentes ? Assurément non. 1855 reste au-dessous de 1840. Plus le peintre a vu l'Afrique, moins il a su la comprendre. Sous le coup de la première impression, il a donné une note assez juste. A mesure qu'il avance, sa voix se fausse. Dans la *Messe en Kabylie* elle détonne tout à fait. Évidemment il n'y avait pas en lui l'étoffe d'un orientaliste. Ce serait l'écraser que de prononcer même tout bas les noms de Decamps, de Marilhat, de Delacroix. Cette vérité locale, dont il se faisait volontiers le martyr, Horace Vernet ne la possédait que par à peu près et ne l'exprimait que de pratique.

V.

Huit années s'écoulèrent entre l'Exposition universelle et la mort d'Horace Vernet, huit années encore remplies par le travail. Malgré sa résolution de quitter la « vieille maîtresse, » il revint encore à ses amours. Il y a des natures vivaces qui défient le repos.

La campagne de Crimée l'avait trouvé aussi alerte, aussi confiant qu'à vingt ans. Dès le début il était parti pour Varna. Là il vécut une dernière fois avec ces soldats français qu'il aimait tant. Mais s'il les retrouvait sous le même drapeau, il ne retrouvait pas pour lui le même

milieu sympathique. Plus d'arcs de triomphe ni d'ordres du jour. Fatigué des souffrances de la Dobroudcha, il revint, sentant bien qu'il n'était plus l'homme de cette nouvelle guerre.

La bataille de l'Alma le séduisit cependant. Il en fit un tableau destiné d'abord au prince Napoléon, puis offert comme un souvenir à son père, ce même roi de Westphalie qui lui avait commandé en 1812 un de ses premiers tableaux militaires. Exposée au Salon de 1857, la *Bataille de l'Alma* s'y montrait accompagnée du *Portrait équestre de l'Empereur*, des portraits en pied des maréchaux *Canrobert* et *Bosquet*, et du *Zouave trappiste*, singulier sujet où apparaissent les deux dernières préoccupations d'Horace Vernet. Depuis l'Afrique il était resté zouave. Il l'était par la vivacité de l'allure. Il en prit la physionomie, la barbe et la moustache. On a plusieurs portraits d'Horace Vernet à différentes époques de sa vie. Il n'en est pas un qui ne porte sa date sur le visage même de l'artiste, tant ses traits mobiles reflétaient sa peinture du moment. En 1822, on le prendrait malgré son âge pour un vétéran de l'armée de la Loire. Plus tard, quand il a peint Charles X, vous reconnaissez le libéral de la veille. Après 1830, c'est le libéral du lendemain, ami du pouvoir, mais frondeur et guerrier : tel le représentait le portrait gravé pour la *Gazette*. De même, dans les dernières années de sa vie, il s'est fait une tête de zouave, celle que reproduit le buste de M. Cavellier. C'est qu'alors il peint la *Messe en Kabylie, le Zouave à l'assaut, le Zouave trappiste.* Quant à être trappiste, il n'y songeait pas sans doute ; mais lui, qui jadis avait peint le *Capucin en méditation devant un poignard*, il représentait les zouaves à la messe et, à leur exemple, il y allait. Les impressions de son voyage à Jérusalem se réveillèrent alors vives et fortes. Peut-être aussi les dernières œuvres de son gendre Delaroche le remuèrent profondément. Le vieil homme se faisait jour encore par quelque saillie de bivouac. Mais enfin la dernière peinture à laquelle il voulait mettre la main était empreinte d'un profond sentiment religieux. Sur la porte de sa villa d'Hyères il esquissait une *Sainte Famille*, et il inscrivait au-dessous ces mots bien surprenants dans sa bouche : « Dieu seul ne se repose pas. »

L'heure du repos arrivait en effet pour cette nature active. Faut-il s'arrêter aux menus tableaux que sa verve lui arrachait encore : le *Retour de la Chasse au lion*, le *Cheval d'Horace Vernet*, les *Grenadiers de la Garde* reproduisant l'idée d'une de ses lithographies d'autrefois, *Chien de temps! le Prisonnier autrichien* labourant le sol de la France? Il les jugeait lui-même quand il écrivait : « Lorsque le temps a usé une partie de nos facultés, nous ne sommes pas entièrement détruits pour cela, seulement il faut savoir quitter le premier rang et se contenter du quatrième. »

C'est dans ces dispositions d'humilité vraiment chrétienne que la mort le trouva. Il souffrit cruellement, il souffrit longtemps, appelant le soleil et déplorant sa mort vulgaire. Un peintre de batailles mourir dans son lit! Enfin il expira le 17 janvier 1863, et l'on put parer son cercueil de la croix de grand officier de la Légion d'honneur, que l'Empereur lui avait envoyée un mois auparavant.

Après les développements de cette trop longue étude, après l'analyse des œuvres principales qui ont passé devant nos yeux, le lecteur ne doit pas attendre de nous un jugement d'ensemble sur Horace Vernet. C'est de très-bonne foi que nous nous déclarons incapable de le formuler. Il résulte d'ailleurs de toutes nos observations partielles. Chaque fois qu'il nous a fallu mêler au récit ou à la description notre opinion personnelle, on a pu voir avec quel plaisir nous penchions vers l'indulgence. Vis-à-vis d'un artiste encore si près de nos regards, l'indulgence n'est que justice. Attendons que le temps ait jeté entre lui et nous une distance qui permette de l'apercevoir dans son ensemble. Comment juger d'un mot une carrière si longue et si pleine? A l'âge où tant d'autres commencent à peine à chercher leur voie, il était déjà peintre. Il a tenu le pinceau pendant soixante ans. Peut-il l'avoir tenu sans défaillances? Les compter ne serait pas loyal. Faut-il d'autre part emboucher la trompette prophétique, et proclamer Horace Vernet le peintre national de la France? Sans doute il a mis l'histoire de France en tableaux, mais tous les peintres de Versailles ont fait de même. Pour nous, laissant aux étrangers le malin plaisir de nous juger d'après ses types, nous croyons reconnaître dans la nation française plus de profondeur et plus d'élévation qu'Horace Vernet n'a su lui en prêter. Mais à quoi bon des débats stériles? Nous avons devant nous un homme d'une valeur incontestable, artiste par droit de naissance, dessinateur adroit qui a jeté au vent de la publicité plus de deux cents lithographies, peintre habile dont les tableaux peuvent s'évaluer au chiffre de cinq cents, conteur amusant quand il prend la plume, un homme qui, par ses travaux, par son activité, par ses voyages, a vécu à lui seul la durée de plusieurs existences, et a remué son pays et son siècle, irons-nous l'amoindrir par des critiques forcément incomplètes ou le grandir outre mesure par des éloges peu raisonnés? Non! Inclinons-nous devant ce triomphe de la facilité et de la verve, et, sans chercher hors de sa famille d'autres points de comparaison, saluons en lui le plus grand et le dernier des Vernet.

LÉON LAGRANGE.

L'ART DE LA RELIURE

EN FRANCE[1]

XV.



OUIS XIII, qui, pour tuer l'ennui que lui donnait son métier de roi, se créa tant de petites occupations accessoires, ne se serait-il pas d'aventure amusé à relier? Je le croirais volontiers : c'est une occupation proprette et qui sied à toute personne, même à un roi qui a des loisirs. Louis XIII s'était bien fait fourbisseur d'arquebuses, confiturier, faiseur de châssis, barbier, que sais-je encore? Tallemant [2], qui nous donne au long ce détail, ajoute : « J'ai peur d'oublier quelqu'un de ses métiers. » Il a raison, et c'est, je crois bien, de celui de relieur qu'il ne se souvient pas. Louis XIII n'eût pas déchu en se le donnant pour amusement. Une reine qui régna bien plus réellement que lui, Élisabeth d'Angleterre, broda de ses mains, avec du fil d'or et d'argent et des paillettes, la couverture de plusieurs volumes[3], dont le plus beau se trouve à la bibliothèque Bodléienne, à Oxford. C'est une traduction anglaise des *Épîtres* de saint Paul. La couverture, en soie noire, est toute couverte de devises en broderie qui témoignent des tristes pensées d'Élisabeth quand elle fit ce travail. Elle était alors au château de Woodstock, que sa sœur Marie lui avait donné pour prison.

1. Voir la *Gazette* du 1er juillet 1862, du 1er août et du 1er septembre 1863.
2. Édit. in-12, t. III, p. 67.
3. Voir un discours de M. Cundal à l'ouverture de la 94e session de la Société des Arts de Londres.

Gaston, bien plus que son frère encore, était ami des beaux livres. Il avait une bibliothèque à Paris et une autre au château de Blois, toutes deux d'une grande richesse. Celle de Paris était au Luxembourg, au bout de la galerie de Rubens. « Des tablettes couvertes de velours vert, dit le père Jacob [1], avec les bandes de mesme étoffe garnies de passements d'or, et les crépines de mesme, » soutenaient les livres, dont la reliure était « toute d'une mesme façon, avec le chiffre de Son Altesse Réale. » Ces livres, tous en veau fauve, sauf quelques-uns en maroquin violet pâle, avec le double G entrelacé et couronné, se trouvent presque tous aujourd'hui à la Bibliothèque impériale. J'ignore qui reliait pour Gaston, mais il se pourrait que ce fût Le Gascon, dont le talent était en pleine fleur au temps où le frère de Louis XIII se donna le plus à l'amour des beaux livres.

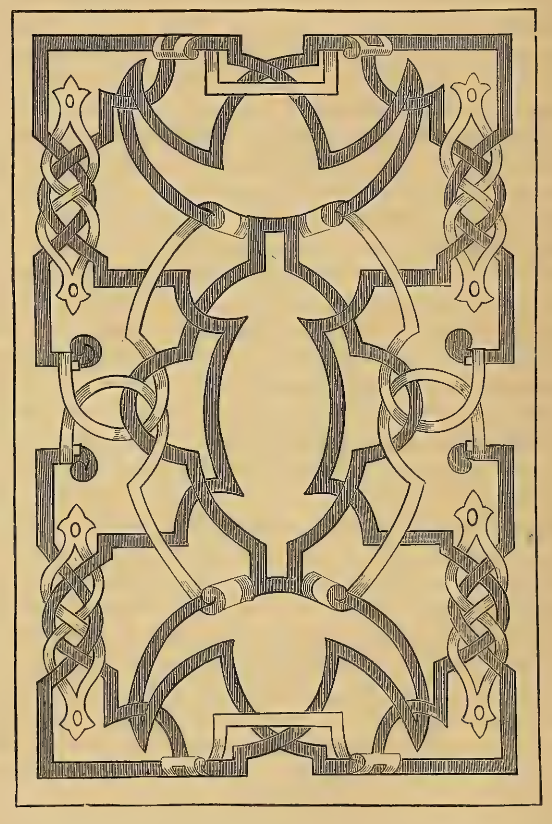
Ce Le Gascon, « qui n'avait pas d'égal en son art [2], » relia, comme on sait, la *Guirlande de Julie*, ce chef-d'œuvre de galanterie que Mlle de Rambouillet « trouva à son réveil sur sa toilette, le premier jour de l'année 1633. » Les plus beaux esprits du salon d'Arthénice avaient composé les madrigaux; Jarry, « cet homme, dit Tallemant, qui imite l'impression et qui a le plus beau caractère, » les avait calligraphiés, et l'Orléanais Nicolas-Robert avait peint les fleurs qui symbolisaient toute cette poésie galante [3], de manière que Julie, à qui elle s'adressait, pût l'entendre et la prît pour elle. Or, ce Robert était attaché à Gaston, pour qui il avait peint, à 100 francs la feuille, les fleurs des jardins du Luxembourg et de Blois.

Pourquoi Le Gascon, que je ne trouve dans aucune liste de libraires-relieurs, et qui me semble avoir été par conséquent un de ces ouvriers domestiques dont je parlais tout à l'heure, n'aurait-il pas aussi fait partie, en cette qualité, de la maison de Gaston? De cette manière, M. de Montausier aurait là recruté tout ensemble et son peintre et son relieur!

La dorure sur les livres de Gaston est toujours fort belle; les lettres et les ornements y sont d'une grande netteté et d'une fine élégance; c'est justement en cela que Le Gascon excellait; seulement, il était d'ordinaire bien moins sobre dans les détails. S'il relia pour le duc d'Orléans, ce qu'après tout je suis loin d'affirmer, il fallut qu'il se fît violence, et qu'on lui eût imposé bien formellement cette uniformité de reliure sévère dont le père Jacob nous parlait tout à l'heure. Le goût des reliures richement ornées s'était perdu chez la plupart des amateurs, depuis que de Thou et le garde des sceaux de Vic, qui avaient continué, jusqu'au

1. Page 477.
2. *Descript. de la Guirlande de Julie*, dans le *Chansonnier Maurepas*, t. I, p. 530.
3. *Huetiana*, p. 105.

temps de Louis XIII, la tradition de Grolier, n'étaient plus là pour l'entretenir. Le Gascon devait se soumettre à la mode, qui, sans doute à cause du malheur des temps, avait admis des lois somptuaires jusque dans la toilette des livres.



RELIURE EN VEAU FAUVE, A RICHES COMPARTIMENTS
d'un exemplaire des *Vindiciæ contra Tyrannos*, Amsterd., 1610; petit in-8° ayant appartenu à de Vic, garde des sceaux sous Louis XIII.

Il se dédommageait sur les volumes de fantaisie galante, comme cette *Guirlande de Julie*. Il la relia en maroquin du Levant à l'intérieur et à l'extérieur, chose qui ne se pratiquait pas d'ordinaire, comme le remarque

Tallemant; et sur les deux côtés, au dedans et au dehors, il répéta à l'infini les J. et les L, initiales de Julie et Lucine, prénoms de Mlle de Rambouillet. L'exemplaire de l'*Introduction à la vie dévote* qui a appartenu à la reine Anne d'Autriche portait aussi le chiffre de cette princesse, mêlé à des fleurs de lis, et reproduit à profusion. C'est Le Gascon ou quelqu'un de ses imitateurs qui l'avait certainement relié. Il excellait aussi dans les reliures dorées en plein au pointillé; remarquez bien ce dernier détail; car les compartiments aux petits points sur maroquin rouge étaient ce qu'il réussissait le mieux.

C'est ainsi qu'il relia, par exemple, en son plus beau temps, c'est-à-dire vers 1641 [1], les livres si recherchés aujourd'hui, que l'ami de Gassendi et de Ménage, de Despréaux et de Molière, le riche et savant magistrat Habert de Montmort, avait réunis dans son bel hôtel de la rue Vieille-du-Temple. Les charmants classiques in-16 de Jansonnius se trouvaient chez lui en exemplaires de choix avec réglures à chaque page, une gravure de la meilleure épreuve au frontispice [2]. Le Gascon les avait tous vêtus d'une ravissante reliure de maroquin rouge, avec des fils d'argent et de soie alternés au tranche-fil [3] et des ornements à petits fers, épanouissant leur pointillé en motifs exquis autour du monogramme de l'heureux possesseur, gravé dans un cartouche de maroquin noir au milieu des plats. Ajoutez des gardes en papier marbré, luxe alors nouveau et très-recherché [4], et vous aurez l'uniforme élégant de cette bibliothèque où, suivant un usage que nous avons déjà trouvé chez Gaston et qui semble alors avoir été général [5], tous les livres, qu'ils fussent ou non d'un

1. Nous mettons cette date, parce qu'un des plus jolis volumes que Le Gascon ait reliés la donne d'une façon certaine. C'est un manuscrit in-4° de 69 feuillets, ayant pour titre *Preces biblicæ*, qui fut calligraphié pour Habert de Montmort par Nicolas Jarry, le même qui avait peint de sa plume le texte de la *Guirlande de Julie*. On lit sur le titre : *Nicolas Jarry scribebat*, *anno Domini 1641*.

2. M. de Clinchamp avait son *Lucrèce*, qui, de chez lui, passa chez M. Solar; son *Hippocrate*, ainsi qu'un autre petit volume, se trouvaient chez M. Cigongne; nous possédons son *Martial*.

3. C'est un des détails qui permettent le mieux de reconnaître une reliure du Gascon.

4. On verra plus loin que le papier marbré fut inventé vers ce temps-là par Macé Ruette, qui avait été fait libraire-relieur en 1606.

5. Le procureur au Parlement, Prieur, ami de Scarron, s'était lui-même donné ce luxe des reliures uniformes. Scarron, dans l'épître qu'il lui adresse, le félicite d'avoir, « en tablette peinte et dorée, » une collection de volumes précieux que lui envierait plus d'un juge « porte-écarlate. » *Chez toi*, lui dit-il,

On voit force livres choisis,
Et non d'humidité moisis,
Dont très-riche est la reliure,
Toute d'une même parure.

égal format, devaient être reliés de même. Le Gascon n'aimait pas, nous l'avons dit, ce système des reliures semblables qui limitait dans les mêmes dessins son talent si varié; mais, y étant contraint, il avait soin de choisir



RELIURE EN MAROQUIN ROUGE

d'un exemplaire du *Martial*, in-16 de Jansonnius, provenant de la bibliothèque d'Habert de Montmort.

pour la reliure dont on lui imposait l'uniformité, ce qu'il faisait le mieux et avec le plus de plaisir. Or, nous l'avons dit, sa préférence était pour le maroquin rouge avec des ornements à petits fers.

On a de lui en ce genre d'adorables livres de prières, non point de format in-24, comme le livre d'*Heures* à fermoir d'or émaillé qui avait appartenu au duc de Mayenne, et qui fut vendu chez M. de La Vallière, mais de format in-8°, comme la belle *Bible* de Cologne, de 1630, que possédait M. Renouard. Si, comme tout le donne à croire, c'est Le Gascon qui en a fait la reliure pointillée, avec compartiments et tranches à fleurs, c'est bien certainement un de ses chefs-d'œuvre.

A ce riche volume étaient adaptés des fermoirs et des coins en or émaillé ; mais cette partie de l'ornementation ne regardait pas le relieur, c'était toujours, comme par le passé, l'orfévre qui s'en chargeait. Celui-ci avait encore beaucoup à faire alors pour l'enrichissement des livres, surtout si c'étaient, comme celui-ci, des livres de piété. Son art y devait être le complément de celui du relieur. Quelquefois même, mais bien plus rarement qu'au XVIe siècle, l'orfévre faisait tout le travail pour la reliure d'un livre. Nous avons vu, dans la riche et intelligente collection de M. Cigongne, un *Office de la Vierge*, manuscrit in-32 sur vélin, qui, paré comme il l'est, n'a jamais dû passer par la main du relieur. C'est de tout point un travail, disons mieux, un chef-d'œuvre d'orfévrerie. La reliure est en vermeil recouvert d'ornements en filigrane, avec des têtes d'anges finement sculptées en ivoire. Sur les plats sont deux camées, l'un qui représente sainte Catherine, l'autre sainte Agathe ; la doublure est formée de deux plaques en émail colorié, où sont figurés le portement de croix et la trahison des Juifs. C'est une merveille, mais du XVIe siècle, comme cet autre *Office de la Vierge* dont les miniatures seules avaient coûté deux mille écus au cardinal de Médicis, et sur lequel le pape, qui voulait en faire présent à Charles-Quint, dont le goût pour les beaux livres était connu [1], fit mettre par Benvenuto Cellini [2] « une couverture d'or massif richement ciselée, et ornée de pierres précieuses de la valeur de six mille écus. »

Un livre du même temps et non moins riche, dont l'origine semble aussi être italienne, se trouve dans le musée du duc de Saxe-Gotha. Ce sont encore des *Heures*. La couverture, qui a de huit à neuf centimètres carrés est en or émaillé. « Sur chacun des ais se trouve ciselé en relief un sujet de sainteté placé sous une arcade ; des figures de saints occupent les angles. Le tout est encadré dans des bordures composées, comme les arcades, de diamants et de rubis. Le dos est décoré de trois petits bas-reliefs de la plus grande finesse d'exécution. »

Les *Heures* de Simon Vostre, que le pape Pie V envoya à Marie-Stuart, et dont M. Cigongne était aussi l'heureux possesseur, sont d'une reliure plus simple, mais fort riche toutefois. Les armes du pontife et l'entourage y sont brodés en or sur velours cramoisi.

Si nous exceptons ces livres d'orfévrerie donnés en présent par les

1. Il faisait mettre sur ceux qu'il faisait relier lui-même son portrait, ses armes et sa devise. Ils sont très-rares. On vendit, en 1855, chez M. Libri, les *Salomonis libri*, Anvers, 1537, in-16, ainsi parés.

2. Voir ses *Mémoires*, liv. III, ch. 5.

pontifes ou par les princes, nous ne retrouvons rien, dans les reliures italiennes des dernières années du xvie siècle et de tout le xviie, qui mérite d'être admiré à l'égal des chefs-d'œuvre que l'art français produisit alors. Vers 1640, la décadence de ce genre de travail était devenue presque complète dans ce pays où nos ouvriers étaient allés l'apprendre. Nulle part il n'était plus déchu que dans la ville même où il avait eu le plus d'éclat : « On ne relie pas bien à Rome, » écrit Poussin à M. de Chanteloup, le 16 juin 1641, et cela est si vrai que, vers le même temps, Mazarin voulant faire dignement relier les livres qu'il avait dans son palais voisin du Vatican, expédiait de Paris à Rome[1] quelques-uns des douze relieurs qu'il occupa dans sa bibliothèque[2], de 1643 à 1647.

Cent ans auparavant, nous l'avons vu, c'était justement le contraire.

XVI.

Nos relieurs, au xviie siècle, étaient les premiers du monde : « Les reliures de nos livres sont estimées par-dessus toutes les autres, » dit dans ses *Mémoires*[3] l'abbé de Marolles, qui s'y connaissait[4]. Non-seulement ils excellaient pour les livres de luxe, comme nous l'avons vu, mais encore pour les livres d'usage, qu'ils trouvaient moyen de parer élégamment et à peu de frais, ce qui était fort bien avisé dans un pays où

1. L. de Laborde, palais Mazarin, p. 197, note iii.

2. Ces relieurs étaient sous la direction de Naudé, bibliothécaire, qui les payait quinze sols par jour, en leur tenant compte de leurs fournitures : *livret d'or, basane, veau rouge et tanné, parchemin collé, veau escorché,* etc. Quelques-uns de ces relieurs étaient établis, ainsi : Eudes, au-dessus du Puits-Certain, à l'enseigne de la *Sphère;* Talon, au-dessus de Saint-Benoît; Moret, proche la Sorbonne; Saulnier, au-dessus de la rue Saint-Jacques, proche le *Soleil d'or.* D'autres n'étaient que de simples ouvriers dont on ne sait que le nom sans l'adresse : Du Breuil, Hugues, d'Aumale, Galliard, Filon, Louys Petit, Guenon et Cramoisy. Les plus habiles étaient Petit et Saulnier. Ce sont eux que Naudé garda quand le plus fort du travail fut fait. En 1647 même, Saulnier seul était chargé de tout ce qui restait à faire. Voyez *Notes sur la bibliothèque de Mazarin,* par M. G. Servoy, dans la *Correspond. littér.,* 10 juin 1861, p. 346-347.

3. In-4°, t. II, p. 256.

4. Les livres de sa bibliothèque, et ceux trop nombreux dont il était l'auteur, et qu'il donnait en présent à ses amis, étaient tous dans une belle reliure. C'est ce qui faisait passer sur la platitude du cadeau : « Tout ce que j'estime des ouvrages de M. de Villeloin, disait Ménage, c'est que tous ses livres sont reliez avec une grande propreté, qu'ils sont dorez sur tranche : cela satisfait beaucoup la vue. » *Carpenteriana,* 1741, in-8, p. 42-43.

l'amour des livres croissait tous les jours, même dans la petite bourgeoisie, et où, malgré les perfectionnements du travail, on tenait toujours, par esprit de routine, à payer la reliure comme par le passé, c'est-à-dire très-petitement [1]. En faisant des reliures qui, bien qu'à bon marché, avaient bon air et jouaient l'élégance, les relieurs satisfaisaient à tout.

« Nous en avons, dit encore l'abbé de Marolles, qui, à peu de frais, font ressembler le parchemin à du veau, y mêlant des filets d'or sur le dos, qui est une invention que l'on doit à un relieur de Paris, appelé Pierre Gaillard, comme celle du parchemin vert naissant est venue de Pierre Portier, qui, de son temps, a été un autre excellent relieur. » Or, Pierre Gaillard était libraire et relieur de 1600 à 1615 [2], c'est-à-dire à l'époque où nous avons vu de Thou donner à un grand nombre de ses livres une couverture de vélin à filets d'or. On peut donc, sans beaucoup s'aventurer, croire que c'est Gaillard, l'inventeur de ces sortes de reliures, qui travaillait pour lui. Portier était libraire et relieur dans le même temps [3]. Alors aussi faisait fortune Macé-Ruette, à qui l'on doit, selon La Caille [4], l'invention du maroquin jaune marbré et du papier marbré. Ce papier était, vers le milieu du XVIIe siècle, tellement employé pour l'intérieur des livres, que l'une des choses les plus remarquables de la reliure de la *Guirlande de Julie*, selon Tallemant, « c'est qu'elle était de maroquin doré au dedans comme au dehors. » Depuis, le papier marbré n'a plus été abandonné, et l'on sait que Privat de Molière, pauvre abbé et plus pauvre philosophe du dernier siècle, en fabriquait pour vivre [5].

Antoine Ruette continua la fortune de son père; il fut, vers la fin du règne de Louis XIII, et pendant une bonne partie de celui de Louis XIV, libraire et relieur du roi, titre qui lui avait fait accorder un logement au Collége royal, en vertu d'un brevet dont voici la teneur [6] : « Aujourd'hui, 3 juillet 1650, le roy estant à Paris, voulant grattifier et favorablement traitter Antoine Ruette, son relieur de livres ordinaire, en considération des bons services qu'il lui a rendus, et au feu roy son père, et de ceux qu'il continue à rendre chacun jour, Sa Majesté lui a librement accordé et promis son logement sa vie durant, dans son Collége royal, et en jouir,

1. V. Chevillier, *Origine de l'Imprimerie*, 1694, in-4°, p. 377.
2. La Caille, *Hist. de l'Imprimerie et de la Librairie*, 1689, in-4°, p. 222.
3. *Id.*, p. 321.
4. *Id.*, p. 213.
5. *Almanach littéraire* de 1784.
6. *Archives de l'Empire*, E, 9289.

tout ainsi qu'ont fait ceux qui estoient devant pourvus de la ditte charge de son relieur de livres ordinaire...

Signé LOMÉNIE [1]. »

On pense que c'est lui qui exécuta les reliures au *mouton d'or* de la bibliothèque du chancelier Séguier, en basane pour les livres ordinaires, et en maroquin rouge pour les exemplaires de choix [2]. Les charmantes *Heures*, sur papier fin, dites *à la chancelière*, parce qu'elles avaient été offertes à Mme Séguier par la corporation des libraires et des relieurs de Paris [3], seraient alors probablement sorties de sa boutique, qui fournit aux dévotes du temps de si jolis volumes de piété mondaine et mignonne [4]. Ce qui est plus certain encore, c'est qu'on relia sous sa direction la plupart des volumes imprimés et manuscrits qui vinrent à cette époque enrichir la bibliothèque du roi, et pour la reliure desquels Louis XIV fit, d'une seule fois, acheter en Afrique, par Petis de la Croix [5], douze cents peaux de maroquin [6].

Au XVIe siècle, comme nous l'avons vu plus haut, on n'était pas allé plus loin qu'en Espagne pour se fournir de ce cuir recherché, qu'on appela toujours *cuir du Levant*; quoique apporté du Maroc, il vint plutôt du couchant [7]. Souvent même on n'avait pas fait un si long voyage.

1. On voit par l'*État général des officiers, domestiques, etc.*, 1653, in-8°, que Ruette recevait, comme relieur, 100 livres par an.

2. Les plus beaux volumes de la bibliothèque Séguier que nous ayons vus sont les quatre volumes des *Caractères des passions*, par M. de La Chambre, 1640, in-4°, qui furent vendus en 1844 à la vente J. G. C'était sans doute un exemplaire d'hommage.

3. V. sur ces *Heures*, le *Roman bourgeois*, édit. elzévirienne, p. 307, et le *Paris ridicule et burlesque*, édit. Delahays, 1850, in-12, p. 98.

4. Quelques-uns de ces livres de piété, sortis de chez Ruette avant qu'il logeât au Collége royal, portent son nom sur le titre. Nous citerons notamment l'*Office de la semaine sainte* de 1644, dont un exemplaire charmant se trouvait, en 1842, chez M. Motteley. V. son *Catal.*, n° 211.

5. Ludovic Lalanne, *Curiosités bibliogr.*, p. 306.

6. « Nous croyons avoir lu quelque part, dit M. Lalanne (*ibid.*), que Louis XIV, dans ses guerres avec les puissances barbaresques, leur imposa, comme une des conditions de paix, la fourniture d'un certain nombre de peaux de cette nature. Aussi est-il à remarquer que les manuscrits et les imprimés de cette époque, conservés à la bibliothèque du roi, sont pour la plupart reliés en maroquin. »

7. Écoutons le capitan de la pièce du *Parasite* de Tristan (1654), act. I, sc. 4 :

. . . . . . Je veux auparavant,
Afin que vous ayez du bon cuir du Levant,
Aller prendre Maroc, Alger, Tunis, Biserte
Et quelque autre pays dont j'ai juré la perte,
Et nous aurons alors d'assez bons maroquins.

On le fabriquait bel et bien en France. La petite basane verte, dont furent reliés un grand nombre de livres de de Thou sur la fin de sa vie, n'était autre chose que ce mauvais maroquin de fabrique. Je ne crois pas que le fin bibliophile y fut trompé ; je pense même que, regardant davantage à la dépense, il le fit mettre sur ses livres par économie ; mais plus d'un amateur de ce temps-ci, ne voulant voir que du maroquin superbe sur les livres à ses armes, ne s'y est pas moins laissé prendre.

Sous Louis XIV on y mit plus de conscience, du moins pour les livres du roi. Mais comme tout le monde voulait du maroquin, il se pourrait qu'il s'en fût alors glissé dans la masse beaucoup de frelaté [1]. Je le croirais surtout pour les livres de dédicace, qui avaient tous la prétention d'arriver en grande toilette de maroquin rouge, c'est-à-dire mieux vêtus que leurs maîtres, pauvres diables d'auteur qui donnaient un volume pour gueuser un écu. C'était un triste métier, dont les profits baissèrent encore lorsque Montauron, Mécène le plus couru des poëtes, à qui Corneille lui-même avait dédié *Cinna*, fut tombé du haut de sa grande fortune dans la boue : *Ce n'est*, dit alors Scarron,

Ce n'est que maroquin perdu
Que les livres que l'on dédie,
Depuis que Montauron mendie ;
Montauron, dont le quart d'écu
Se prenait si bien à la glu
De l'ode ou de la comédie.

Ces livres quémandeurs, qui, bien différents des autres mendiants, s'habillaient richement pour mendier mieux, ne rapportaient pas toujours à leurs auteurs, même au bon temps de Montauron, l'argent que leur avait coûté ce magnifique habit. « Plus d'un, dit Scarron [2], s'apitoyant sur un sort qu'il a partagé, plus d'un est contraint de s'en retourner en son bouge plus pauvre qu'il n'étoit de ce qu'il a dépensé à faire couvrir son livre de *vélin* ou de *maroquin* du Levant. » La Serre et Rangouze furent ceux à qui le métier rapporta le plus. Il est vrai qu'ils l'entendaient mieux que personne. Les livres qui nous sont restés de ceux que Rangouze envoyait ainsi, imprimés en caractères particuliers, et portant pour chaque nouveau donataire une reliure spéciale et nouvelle, ont tous

1. Celui-là ne venait ni d'Espagne ni de Maroc, il sortait de quelque fabrique française, comme celle dont Louis XIV accorda le privilége à la comtesse de Beuvron « pour faire du maroquin et de la peau de chagrin. » *Correspond. administr. de Louis XIV*, t. III, p. LV.

2. *Œuvres*, 1752, in-12, t. I, p. 197.

fort bon air [1]. Ceux de La Serre sont plus beaux encore. On l'appelait le *Tailleur des Muses* [2], et il faut convenir en effet qu'il les habillait bien. Prose et vers ne valent guère chez lui, mais leur enveloppe est superbe. On garde à la bibliothèque Mazarine un livre de lui dont Anne d'Autriche agréa l'hommage, et qui mérite l'admiration tant qu'il n'est pas ouvert. Sa reliure est un chef-d'œuvre. Celle du *Portrait de Mademoiselle de Manneville, fille d'honneur de la royne mère du roy Louis XIV*, manuscrit in-folio d'une admirable écriture sur peau vélin, qui fut l'un des bijoux de la vente Clicquot en 1843 [3], est peut-être plus magnifique encore. Jamais La Serre, qui a signé la dédicace, ne s'est mis en plus grande dépense et avec plus de succès. Rien ne surpasse la beauté de ce volume, vêtu de maroquin citron, avec doublure de même, à triple dentelle dorée en plein et quatre fleurs de lis d'or au milieu.

Connaissait-on quelque puissant amateur dont on avait intérêt à flatter la manie, on ne se contentait pas de lui offrir les livres qu'on avait faits, mais, si l'on trouvait quelque volume qui pût lui plaire, on se hâtait de le faire relier à ses armes et de le lui apporter. Nous avons lu à ce sujet une note curieuse de Charpentier, sur la garde d'un exemplaire des *Ordonnances de Louis XIII*, dont il avait fait faire la reliure aux armes du chancelier Le Tellier [4]. « J'avois, écrit-il, fait relier ce livre pour Monseigneur Le Tellier, mais en ayant depuis rencontré un autre mieux conditionné, je l'ay fait relier de même pour Monseigneur, et j'ay retenu celuy-ci. » On voit quel soin l'on savait mettre alors dans tout ce qui regardait les livres, et quelle attention y apportaient les hommes qu'on aurait pu croire les plus distraits de ces occupations de bibliophile.

Longtemps l'usage de n'offrir que des livres reliés se conserva. Faire autrement eût été presque une grossièreté. « On n'est pas content, écrit Louis Racine à un de ses amis, lorsqu'on vous envoie un livre en simple redingote de papier marbré [5]. » Voltaire nous paraît être le premier qui s'affranchit de cette politesse à laquelle tant d'autres restèrent fidèles jusqu'au commencement de ce siècle-ci [6].

1. M. de Clinchamp en possédait un aux armes d'Anne d'Autriche, sur veau marbré : *Lettres héroïques aux grands de l'État par le sieur de Rangouze*, imprimées aux despens de l'autheur à Paris, de l'imprimerie des nouveaux caractères inventez par Moreau, 1644, in-8°.

2. Tallemant, *Historiettes*, 1re édit., t. V, p. 24.

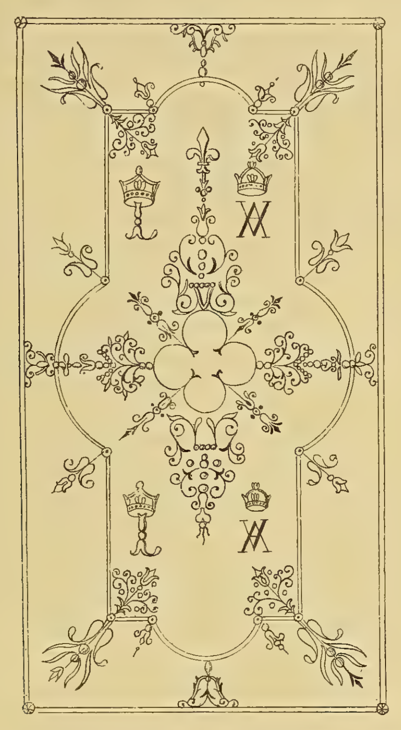
3. V. le *Catalogue*, 1843, in-8°, p. 29, n° 160.

4. Il avait des *lézards* sur son écusson.

5. *Lettres inédites* de Louis Racine, p. 69.

6. En l'an VI, Bitaubé, envoyant ses œuvres brochées à La Révellière-Lépeaux, lui

Le plus souvent, loin de Paris, et n'ayant par conséquent pas de relieur sous la main, sachant d'ailleurs que tout volume relié n'était pas reçu à la poste [1]; toujours pressé aussi de lancer ses livres à profusion,



RELIURE EN MAROQUIN VERT, AVEC LES CHIFFRES DE LOUIS XIII ET D'ANNE D'AUTRICHE

d'un exemplaire des *Commentaires de la Guerre des Gaules*, traduits par Rob. Gaguin, 1555, in-16.

et trop impatient pour attendre les lenteurs déja bien connues des relieurs, il se contentait, pour couper court à tous les obstacles, d'envoyer ce qu'il

dit : « Pardon si, n'en ayant pas de reliées en ce moment, je vous les présente sous une forme peut-être un peu trop démocratique. »

1. « J'ai appris, écrit-il le 4 janvier 1762 à Mme de Fontaine, qu'il ne fallait envoyer par la poste aucun livre relié; on apprend toujours quelque chose. »

publiait chez son relieur Martel, qui faisait endosser à chaque volume la couverture bleue des *bluettes* [1], ou bien un habit de papier marbré à un sou et demi la pièce [2]. Quelquefois, comme pour *Zadig* par exemple, qu'il fit paraître étant à Paris, il chargeait Longchamps d'aller lui acheter du papier peint, d'enrôler deux ou trois brocheuses dans le quartier Saint-Jacques, et le travail se faisait chez lui [3].

Quant à un seul volume relié, il ne fallait pas, je le répète, l'attendre de sa part. Il n'avait même pas cet égard pour son ami et protecteur le maréchal de Richelieu. Faire habiller un livre suivant l'uniforme de la bibliothèque de ce duc et pair, c'est-à-dire en maroquin rouge avec une doublure de tabis, et les armoiries émaillées en couleur devant un manteau de pair, c'eût été une trop grande dépense de temps, de soin et d'argent. Une seule fois il s'en excusa pour je ne sais plus lequel de ses livres, qu'il envoya de Monrion au maréchal, le 4 février 1757 : « Il est en feuilles, lui dit-il, je n'ai pas de relieur à Monrion, et je crois que vos livres ont une reliure particulière. »

Ce sans-gêne nous met bien loin du temps où les offrandes de livres se faisaient avec une somptuosité si élégante et si polie.

Souvent alors, quand on faisait présent d'un volume, on le constatait par quelques mots en lettres d'or sur la couverture. Ainsi, sur le plat d'un riche exemplaire de l'*Épictète,* de Politien, relié en maroquin citron, aux armes du duc de Guise, on lit : *Dux Guisius hoc te munere donat* [4]. Sur les *Éthiopiques* d'Héliodore, beau volume en maroquin rouge à dentelles et à compartiments, on lit une mention pareille, et, chose plus rare, la date de l'envoi : *Ex dono D. Antonii Druot* 1659 [5]. Jacob Spon, adressant à Mlle de Scudéry un exemplaire de son *Traité de l'usage du café, du thé et du chocolat,* devinant qu'il y était parlé de choses qui plairaient à la dixième Muse, fit mettre sur la couverture en maroquin rouge, à dentelles et à compartiments, ces mots : *Pour Mademoiselle de Scudéry,* ce qui ne sembla pas un médiocre ornement pour les amateurs qui le virent à la vente de Mirabeau, et, bien plus récemment, à celle de M. Debure.

1. On appelait *bleuet* ou *bluet,* à cause de leur couverture, les petits livres de la Bibliothèque bleue; de là le nom de *bluette* donné aux œuvres de peu d'importance.

2. V. Dans la *Correspond. inéd.*, publiée par M. de Cayrol, t. I, p. 12 et 24, une lettre de Voltaire à Mme de Bessières, en janvier 1722, et une autre, du 20 octobre 1723.

3. *Mémoires* de Longchamps, t. II, p. 157.

4. Catalogue Debure, p. 40, n° 235.

5. Les livres donnés en prix par les personnages d'importance indiquaient toujours d'une manière quelconque quelle était la personne à qui l'on devait ce présent. V. *Catal. Ch. Giraud,* p. 140, n° 991, et le *Catalogue Hebbelink,* p. 252, n° 1965.

Spon, comme son ami et son correspondant Gui Patin, en sa maison, dernièrement détruite, de la place du Chevalier-du-Guet, avait beaucoup de bons et beaux livres. C'était l'usage des auteurs alors; avant d'en faire, ils en achetaient. S'ils en composaient de mauvais, ce n'était pas faute d'en avoir chez eux d'excellents, à qui ils rendaient des hommages et accordaient des parures que les leurs souvent ne devaient pas avoir. Beaucoup qui sont disparus comme écrivains restent ainsi comme bibliophiles. Qui, chez les lettrés même les plus érudits d'à présent, se souvient par exemple de l'académicien Balesdens? Parlez de lui, au contraire, aux fins amateurs, et vous trouverez qu'ils l'ont en grande estime, à cause des beaux livres qu'en bibliophile « sévère sur le fond et sur la forme, » comme dit Nodier [1] à son sujet, il avait admis à faire partie de sa bibliothèque, rivale élégante de celle de son patron le chancelier Séguier, et sur chacun desquels il ne manquait jamais d'écrire son nom [2]. Urbain Chevreau faisait plus : c'est sur la reliure même de ses livres que son nom était écrit [3]. Il est, lui aussi, de ceux qui, complétement oubliés aujourd'hui comme auteurs, sont restés comme amateurs de livres. On ne se soucie guère de ceux qu'il a faits, mais en revanche on recherche avec plus de soin que de succès [4] ceux qu'il a possédés. Le meilleur de sa fortune y avait passé; quoique sa bibliothèque ne fût pas très-considérable, on évalue à vingt mille écus la somme qu'il y avait mise [5]. Qu'on juge par là du choix des livres et du prix des reliures!

Longepierre le tragique n'est pas non plus, que je sache, en très-grand honneur aujourd'hui; sa *Médée*, bien qu'une des meilleures tragédies faites sur ce sujet, n'a pas laissé au théâtre de très-vivaces souvenirs. Si l'œuvre et le poëte revivent un peu, c'est encore chez les bibliophiles, à cause des livres à riche reliure en maroquin rouge ou bleu, dont il avait confié la parure à Dusseuil, et sur lesquels, en mémoire

1. Ch. Nodier, *Mélanges d'une petite bibliothèque*, p. 50.

2. Nous avons dit plus haut qu'il possédait plusieurs livres de Grolier qu'il avait signés ainsi. L'argent lui manquait souvent pour satisfaire son goût, et il y résistait alors avec une philosophie héroïque : « Il est arrivé en cette ville, écrit-il le 6 décembre 1658 au chancelier Séguier, quantité de livres de la reine de Suède, qui ne me tentent point, n'ayant pas le moyen de satisfaire ma passion. »

3. M. Renouard possédait son *Pétrone*, signé de lui sur la couverture. V. le *Catalogue* de sa vente, 1854, in-8°, p. 223.

4. « Que sont devenus, dit Nodier, les livres si choisis et si propres d'Urbain Chevreau, dont aucun catalogue récent n'a fait mention? » *Bulletin du bibliophile*, juin 1842, p. 249.

5. Brunet, *Manuel*, dernière édition, t. I, p. 1841.

de sa pièce argonautique, il avait fait graver une *Toison d'or* au milieu, aux quatre coins et sur le dos. Quoiqu'il eût des armoiries, puisqu'il était baron, il n'avait voulu devoir qu'à la plus heureuse de ses œuvres le blason dont il marquait ses livres. N'était-ce pas de bon goût? Malheureusement, l'oubli dans lequel est tombée la *Médée* a fait du blason un hiéroglyphe. Nombre d'amateurs qui recherchent les volumes à la marque de la *Toison d'or* ne savent pas quelle en est l'origine.

HENRI FOURNIER.

(La suite prochainement.)



EXPOSITION DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE.



aire connaître du public les artistes qui guident l'industrie française dans la voie où elle devance encore ses rivales, et les dégager de la pression qu'exercent sur eux les chefs de fabrique; offrir un asile temporaire aux œuvres que repoussent les jurys des expositions des Beaux-Arts, par la raison que des artisans ont dû intervenir dans leur exécution; leur associer les produits industriels plus modestes dans lesquels les arts du dessin sont encore nécessaires; fournir aux entrepreneurs des industries d'art l'occasion de se mettre directement en rapport avec le consommateur, sans passer par l'intermédiaire du marchand, qui s'attribue souvent l'honneur et le profit de ce qu'il n'a pas même eu le mérite d'avoir acheté; montrer les procédés anciens et nouveaux employés pour la reproduction des œuvres d'art, soit par la plastique, soit par l'impression, et permettre enfin aux éditeurs des ouvrages d'art et d'industrie d'en produire les exemplaires, voilà le but que s'étaient d'abord proposé les organisateurs de la première exposition des arts appliqués à l'industrie.

Mais depuis l'année 1861, pendant laquelle une exposition eut lieu avec un modeste succès, un grand fait s'est manifesté à l'exposition internationale de Londres : c'est que les autres nations européennes, et l'Angleterre notamment, avaient fait d'immenses progrès dans les industries d'art, et tendaient à devenir nos rivales, de tributaires qu'elles étaient, pour emprunter aux protectionnistes une de leurs locutions favorites. Si, en remontant aux causes de ce progrès, on peut reconnaître l'influence de certains artistes français, il est impossible, néanmoins, de méconnaître qu'une puissante organisation de l'enseignement des arts du dessin y a contribué pour une large part. Dès lors, les organisateurs de l'exposition songèrent qu'il ne suffisait pas de montrer au public ce que notre industrie est capable d'accomplir à cette heure, mais de s'enquérir de la façon dont on enseigne les arts du dessin à ceux qui sont destinés à remplacer les créateurs de modèles et les exécutants d'aujourd'hui, afin qu'il soit possible de réformer ce que cet enseignement peut avoir de vicieux. Une exposition des travaux des différentes écoles d'art et de plusieurs concours de peinture et de sculpture provoqués par les organisateurs de l'exposition elle-même est donc venue se joindre à celle des produits fabriqués.

Enfin, on s'était proposé de montrer, à côté des œuvres modernes, ce que les arts

industriels avaient su faire dans le passé. Mais, à part quelques tapisseries fort intéressantes et quelques faïences françaises d'un excellent choix, cette partie de l'exposition n'a que peu à montrer, ainsi qu'il était facile de s'y attendre. Il nous semble, en effet, que les amateurs ne pourraient être sollicités à se dessaisir, pour un temps, des richesses qu'ils possèdent, que par un comité où les plus éminents d'entre eux devraient figurer afin d'entraîner les autres par leur exemple. Mais les organisateurs de la présente exposition, bien qu'honorablement connus dans les industries d'art, étant sans relations suivies avec le monde de la curiosité, il n'y a rien d'étonnant à ce que ce dernier n'ait point répondu à un appel qui ne semble pas avoir été fort pressant.

L'exposition des arts appliqués à l'industrie s'est-elle rigoureusement maintenue dans le programme qui lui avait été tracé? et n'a-t-elle point entr'ouvert ses portes avec trop d'indulgence à certains produits exclusivement industriels?

Certes, la connaissance des arts du dessin n'est jamais inutile à ceux qui se livrent aux industries où le goût doit intervenir, mais nous ne croyons pas que le montage des fausses fleurs, la fabrication de ce qu'on appelle l'article de Paris et celle des mouvements d'horlogerie aient de grands rapports avec l'art.

Nous ne voulons point qu'on se méprenne ici sur notre pensée et que l'on suppose que nous ne croyons pas qu'il y ait un choix à faire entre telle ou telle forme, et qu'un grand goût de dessin ne puisse se reconnaître dans le meuble, même le plus usuel. Nous trouvons, au contraire, que le défaut des expositions est d'attirer l'attention et les faveurs sur les choses exceptionnelles et de négliger ce qui intéresse tout le monde. C'est vers les choses usuelles que devrait, au contraire, se porter la sollicitude des jurys, en signalant celles qui montrent les formes les plus étudiées.

Nous pensons de plus que, la photographie ayant son exposition particulière, on eût dû exclure de celle qui nous occupe tous les produits héliographiques qui n'ont point d'autre résultat industriel que les épreuves ordinaires, et n'admettre que ceux qui peuvent concourir à l'ornementation comme les épreuves émaillées de M. Lafon de Camarsac, ou celles que l'on peut donner comme modèles dans les écoles d'art ou dans les ateliers.

Mais enfin, si l'industrialisme s'est quelque peu introduit dans le Palais de l'Industrie, il faut s'en prendre aux incertitudes d'une institution à ses débuts et penser que la sévérité viendra avec le succès.

Malgré quelques admissions que rien ne justifie, la nef du palais est loin d'être garnie des produits fabriqués qui seuls y ont trouvé place. Les modèles, les dessins, la gravure, les livres, avec ce qu'on appelle le musée rétrospectif, sont exposés dans les salles du premier étage. Cependant la place est garnie sans encombrement, les produits étant distribués, suivant leur nature, soit le long des parvis factices de la nef, soit au centre, isolés ou groupés sur des gradins.

Mais voulant suivre l'ordre logique des faits et commencer par l'examen des modèles dessinés ou modelés dont l'industrie s'inspire, nous n'avons point à nous arrêter longtemps à ces préliminaires. Le président de la commission a montré l'exemple, et nous devons commencer par mentionner les études de décoration dans le style grec, exposées par M. E. Guichard. Après cela il faut nous contenter de quelques dessins pour la bijouterie, où MM. A. Glaton et V. Heng ont imité le style grec avec assez de bonheur, et des modèles pour meubles, où M. E. Cornu allie ce même style grec avec celui de l'époque de Louis XVI, en donnant à ses créations des formes quelque peu exagérées, et de ceux que M. E. Prignot combine en s'inspirant des beaux meubles que l'on fabri-

quait pour la reine Marie-Antoinette. Tel est celui qui est aujourd'hui au musée de South-Kensington, exécuté en Angleterre, avec le concours d'artistes français.

Un des exécutants des bronzes de ce meuble, M. Carrier-Belleuse, a pris part à l'exposition avec une exubérance qui est un peu dans la nature de son talent. Dessins à la sanguine, bustes, statuettes et groupes en terre cuite, en fonte, en zinc, en bronze et en marbre, vases, pendules et candélabres, il y a de tout dans cette exposition. Chaque œuvre isolée est charmante, mais trop de choses charmantes font penser qu'un peu plus d'étude et de frein ne messiérait point et qu'il n'est pas prudent de tout montrer lorsque l'on produit beaucoup.

Par leurs dimensions, les bronzes de M. Barye touchent à l'industrie; mais par leur style ils appartiennent à l'art le plus élevé. Nous connaissons peu d'œuvres plus réellement grandes que le *Thésée combattant le Minotaure* et que le *Thésée combattant le Centaure*. Dans quelque cent ans on mettra en place d'honneur, dans nos musées, les exemplaires que le hasard fera rencontrer. Pourquoi ne pas les acquérir aujourd'hui qu'on peut les choisir? Le musée de South-Kensington anticipe sur la postérité du vivant des artistes eux-mêmes, comme le prouve son étiquette placée sur un certain nombre de pièces de l'exposition; exemple bon à suivre, car ces acquisitions seraient une récompense pour les auteurs des œuvres choisies en même temps qu'une économie pour l'État.

Puisque la pente du sujet nous a entraîné dans l'industrie des bronzes, où nous ne trouvons rien que nous ne connaissions déjà, il nous faut citer *deux figures de femmes porte-lumières*, que M. Klagmann a modelées dans un style voisin de celui de la renaissance, bien qu'elles soient placées sur des socles que M. Piat a composés dans le goût de la belle époque de Louis XIV. Nous reprendrons de plus, dans ces pièces, le peu de force et les lignes incertaines des branches que ces belles filles tiennent en leurs mains et sur lesquelles se posent les bougies.

A côté de ces bronzes fabriqués dans les ateliers de M. Marchand, M. Matifat a placé un vase largement traité, et des groupes d'enfants d'une exécution plus molle, destinés aux jardins de MM. Pereire et composés par M. A. Choiselat, dans un excellent sentiment décoratif.

La vraie exposition de M. Barbedienne est boulevard Poissonnière et non dans les quelques pièces, excellentes du reste, que l'on peut voir au palais de l'Industrie.

MM. Lerolle nous semblent avoir ajouté à des pièces de style néo-grec, que nous avions déjà vues à Londres, des guéridons et des coupes ornés d'émaux incrustés, exécutés sur les modèles de M. Rossigneaux et quelquefois d'aspect passablement lugubre. L'émail doit briller, à notre avis, par une éclatante harmonie de tons joyeux, et non rechercher les notes mornes des tons neutres. Parmi toutes les pièces d'une fort belle exécution, malgré ces critiques, qui garnissent l'exposition de MM. Lerolle, nous signalerons surtout une lampe suspendue, imitant l'argent niellé, exécutée dans le style persan, qui est une œuvre du meilleur goût.

Que l'on pardonne à MM. Miroy quelques pièces d'un goût douteux en faveur de la bonne volonté qu'ils montrent, en fondant avec le zinc des œuvres estimables! qu'on leur pardonne surtout en examinant l'exposition de M. Boy! Que de choses monstrueuses, qui trouvent des acheteurs, à ce qu'il faut croire, car chaque lendemain renchérit sur les horreurs du jour. Voilà ce que devient l'industrie française abandonnée à son propre penchant et ce qui plaît à cette bourgeoisie pleine de goût, qui a appris à dessiner sous les professeurs et avec les modèles dont l'exposition du premier étage donne une si triste

idée. Mieux vaudrait presque ne rien avoir appris que d'avoir reçu de pareilles leçons. Quelle idée se ferait l'avenir de notre civilisation, s'il trouvait par hasard quelque résidu de ce *caput mortuum* de l'art échappé au creuset de l'Auvergnat, ce haut justicier des basses œuvres?

Détournons-nous de cet affligeant spectacle et nos yeux tomberont sur les belles pièces de ferronnerie que M. Baudrit a forgées et façonnées au marteau dans ses ateliers. C'est aussi au marteau que MM. Monduit et Béchet ont exécuté les statues et les ornements en cuivre ou en plomb dont ils nous montrent d'importants exemplaires; repro-production partielle de ce qu'ils ont martelé pour la flèche de Notre-Dame de Paris, pour celle de la Sainte-Chapelle et pour le Louvre.

Avec la ferronnerie et le repoussé, ces deux arts que l'archéologie a ressuscités, la céramique vient rendre la présente exposition mémorable dans l'histoire des arts industriels. Ce sont les progrès accomplis dans la fabrication et le décor de la faïence qui étonnent surtout le public. Il y a là un de ces efforts de l'initiative individuelle que l'on exalte et que nous hésitons tant à faire agir, nous autres Français, pliés à la discipline administrative. L'exposition céramique est plus riche encore en résultats qu'à la dernière exposition de Londres. Aux noms déjà connus de MM. Devers, Deck, Pull et Jean, de nouveaux sont venus se joindre. Ce sont ceux de MM. Laurin, Longuet et Collinot.

M. Devers suit la double tradition des sculpteurs en terre émaillée et des peintres céramistes. Ses pièces l'emportent sur toutes les autres par un certain côté magistral et particulier, très-italien d'aspect, ce qu'explique l'origine de leur auteur. Quelque négligence est souvent à reprendre, néanmoins, dans leur exécution qui nous semblerait devoir beaucoup gagner à être plus soignée. Si tout était exécuté comme les deux vasques décorées en réserve sur fonds bleus et jaunes en zones alternées, nous n'aurions que des éloges sans restrictions à donner aux travaux de M. Devers. M. Deck est toujours le premier par l'éclat de ses émaux, qu'il les emploie soit à imiter les faïences arabes et les faïences persanes qui ont beaucoup de partisans cette année, soit à produire des pièces originales qui marqueront, car elles ont un cachet d'époque. Nous indiquerons entre autres une assiette où M. Ranvier a peint un page. Ce peut être un souvenir des majoliques italiennes, mais par la fabrication et l'aspect c'est une création moderne. MM. Collinot et Cie reproduisent aussi le décor persan dans des tons un peu pâles avec le concours de M. Adalbert de Beaumont, qui montre plus de couleur dans ses écrits. M. Longuet s'y essaye avec un grand succès, M. Macé l'applique sur la porcelaine. Ce dernier ne demande point ses modèles à la céramique persane, mais aux miniatures qui lui fournissent des motifs très-fins qu'il emploie avec beaucoup de goût. Nous citerons entre autres deux cache-pot à fond vert bordés de damasquines d'argent et ornés de médaillons à fleurs sur fond noir. Dans leurs imitations des faïences italiennes, MM. Laurin et Jean nous semblent faire abus des violets de manganèse, qui leur donnent souvent des tons froids. Les grandes pièces du premier, trop largement exécutées parfois, sont d'un excellent effet décoratif; celles du second pèchent souvent par l'exagération de la forme, mais tous deux possèdent des bleus lapis magnifiques.

Grâce à de persévérants efforts, les couleurs à reflets métalliques étendront bientôt leur iris sur la faïence; en effet, M. Longuet, à côté de ses belles imitations persanes, montre deux échantillons de rouge rubis encore un peu lourd de ton et sans grand éclat, tandis que MM. Genlis et Rudhart exposent un certain nombre de pièces décorées dans le style hispano-moresque, en bleu et en jaune à l'aspect métallique. Les reflets

n'ont pas encore les orients de l'opale, mais c'est déjà quelque chose que d'être arrivé à des résultats qui semblent pratiques. Dans une fabrication d'un autre genre, il est convenable de citer les décors mordorés sur porcelaine, imaginés par MM. Gillet et Brianchon, et qui produisent des tons si agréables et si variés, bien que d'un aspect un peu fade. Enfin, nous retrouvons M. Choiselat avec de fort jolis panneaux décorés avec les naïades de Jean Goujon modelées en pâte de porcelaine et s'enlevant en blanc sur un fond céladon.

L'art de l'émaillerie est représenté, pour les émaux cloisonnés, par M. Legost, qui sait au besoin donner une harmonie moins vibrante à ses couleurs, et pour les émaux peints par M. Claudius Popelyn, Parisien, et par un certain M. Julien Robillard, dont nous avons été très-heureux de voir les produits. Nous avons reconnu dans sa vitrine bon nombre de pièces qui ont passé souvent sous nos yeux comme émaux anciens, et dont nous avons toujours douté. Aujourd'hui nous ne doutons plus. Ces Léonard Limousin-là sont des Robillard. Mais nous devons avouer que lorsqu'il s'agit des Léonard Pénicaud, l'imitation est plus parfaite et la fraude des marchands plus difficile à reconnaître, pour peu que le trucage s'en mêle.

Les fabricants de meubles, ayant eu le bonheur de placer leurs chefs-d'œuvre de la dernière exposition internationale, ont été à peu près raisonnables dans celle-ci. La plupart des pièces par eux exposées ne dépassent pas la moyenne d'une fabrication de luxe. M. Chaix, cependant, a imaginé d'exécuter un meuble elliptique en ébène, qui est un compromis entre le temple de Vesta et quelque galant boudoir du XVIIIe siècle. Il a appelé cet édifice une pinacothèque. Nous lui préférons une simple bibliothèque en poirier sculpté; c'est moins ambitieux, de meilleur goût, et cela peut servir. Nous ferons le même éloge de l'armoire-étagère à trois corps de MM. Janselme fils et Godin. M. Mazaroz-Ribaillier ne nous a pas semblé heureux dans la composition d'une armoire à glace, en bois noir, ornée d'émaux, dont les montants sont beaucoup trop lourds; de plus, il a été tout à fait malheureux dans la façon dont il a placé les ferrures apparentes d'un buffet en chêne sculpté dans le style le plus fleuri du XVe siècle. Au lieu de remplir et d'orner avec ses ferrures les parties lisses des vantaux, comme le faisaient ces ignorants ouvriers du moyen âge, l'ébéniste du XIXe siècle, se croyant mieux avisé, les a fait brocher sur les délicates sculptures, de telle sorte que ces ferrures rompent les lignes et qu'elles s'attachent sur des moulures sans consistance et sans résistance.

Il n'est plus besoin de faire venir de Perse les fines mosaïques d'ivoire, de bois et de cuivre. M. Marcelin les fabrique à Paris, ainsi que les marqueteries les plus compliquées; et bientôt M. Gallais pourra exporter en Chine ou au Japon ses cabinets de laque, tant il imite avec bonheur les produits orientaux. Voilà de ces imitations que nous appellerons des conquêtes; mais quant aux tissus imprimés imitant les applications de dentelles, ce n'est qu'une fantaisie passagère, qui appartient au mauvais côté de l'industrie française. Nous préférons l'œuvre patiente de Mme S. Gandillot, qui a retrouvé les belles guipures du XVIe et du XVIIe siècle, telles qu'on les admire dans ces anciens recueils de modèles *di punti in ario, punti tagliati* et *punti à reticello*, dont M. Girolamo d'Adda nous donnait, dans le dernier numéro de la *Gazette des Beaux-Arts*, l'intéressant catalogue.

Parmi les arts décoratifs, il nous reste à signaler les imitations de marbre et de pierre exposées dans le portique construit par MM. Lippmann, Schneckenburger et Cie. Ces stucs, dans la fraîcheur d'une fabrication récente, surprennent par la variété de leurs apparences. Peuvent-ils résister au temps et aux intempéries? Quant aux imitations de

marqueterie de MM. Caubet et Cie, il nous semble impossible de pousser plus loin l'effet du trompe-l'œil. Nous devons citer aussi les tentures en carton repoussé de M. E. Armengaud, exécutés généralement avec goût et se rattachant à ce système de décoration par teintes plates, qui a fait une heureuse révolution dans l'industrie des papiers peints.

Si nous nous arrêtons un moment dans les salles où sont exposés les dessins des écoles qui, de tous les points de la France, ont envoyé les œuvres de leurs élèves, ce sera pour signaler la supériorité de celles que dirigent, à Paris, MM. Lequien, et les excellents résultats qu'ils obtiennent de l'étude du modelage combinée avec celle du dessin. Quiconque a donné un modèle à l'industrie sait l'avantage qu'il y a de pouvoir exprimer sa pensée par un relief plus facilement compris de l'ouvrier que le dessin le plus habilement exécuté. D'ailleurs, l'inventeur lui-même se rend mieux compte de sa pensée, et corrige souvent, l'ébauchoir à la main, ce qu'il avait imaginé avec son crayon. Les obstacles de la réalisation le tempèrent.

Il y a d'excellentes intentions dans les écoles des Frères, et nous ne sommes point de ces libéraux fanatiques qui repoussent l'instruction lorsqu'elle est apportée par les mains cléricales. Instruisons d'abord, nous discuterons ensuite. Il peut sortir aussi un grand artiste de ces écoles de dessin où l'enseignement est si banal. La chose est possible, mais ne vaut-il pas mieux révéler à ce grand artiste futur le vrai et le beau par le choix des modèles, que de lui mettre des instruments en main pour qu'il en fasse tout d'abord un mauvais usage?

Le musée rétrospectif, nous l'avons dit, est peu de chose. La cathédrale d'Angers a envoyé une série de tapisseries exécutées pour Louis Ier d'Anjou et Marie de Bretagne, morts, l'un en 1384, l'autre en 1404, de la fin du XIVe siècle et des commencements du XVe, qui représentent les scènes de l'Apocalypse en figures de grandes dimensions. Plusieurs de ces figures sont fort belles, notamment celle de saint Jean, écrivant les scènes où son imagination le fait assister, et il n'est personne qui ne soit frappé du grand caractère décoratif de ces tapisseries d'une exécution si simple. Il y a trop de confusion dans d'autres tapisseries légendaires de la fin du XVe siècle; mais l'art se relève au XVIIe avec quelques magnifiques tentures des Gobelins prêtées par le Garde-Meuble.

Un certain nombre de faïences hispano-moresques et françaises appartenant à M. Mathieu Meusnier, statuaire; des armes, de la ferronnerie et des broderies appartenant à M. de Laherche, de Beauvais, et des spécimens de faïences de Rouen et de Moustiers, fort bien choisis par Mme E. Cardon, complètent avec plusieurs belles miniatures italiennes du XVe siècle tout le musée rétrospectif. Ce n'est qu'une pierre d'attente, espérons-le, pour l'une de ces exhibitions dont Paris et la France possèdent les éléments disséminés, et qui, réunis, pourront présenter un aussi magnifique spectacle que ceux donnés naguère en Angleterre : à Manchester, en 1859, et à Londres, l'an dernier.

ALFRED DARCEL.



LIVRES D'ART

Histoire de l'art pendant la révolution *considéré principalement dans les estampes. Ouvrage posthume de* M. Jules Renouvier, *suivi d'une étude du même sur J.-B. Greuze, avec une notice biographique et une table par* M. Anatole de Montaiglon.



e livre est un ouvrage posthume de M. Renouvier, que la *Gazette des Beaux-Arts* s'honore d'avoir compté parmi ses collaborateurs les plus zélés. Les nombreux articles publiés par cet écrivain dans ce recueil, qui a eu les dernières pages sorties de sa plume, nous dispensent de louer ici le goût délicat, l'érudition profonde, et la nouveauté de vues qui distinguent tous ses travaux. Signaler à nos lecteurs un livre nouveau de Renouvier, et leur dire que ce livre a fait longtemps l'objet de ses préoccupations, n'est-ce point suffisamment le recommander à leur attention, et ne devons-nous point nous estimer heureux, quand un critique aussi consciencieux et aussi éclairé veut bien nous expliquer le mouvement de l'art pendant ces temps de révolution qui renouvellent les peuples et forment leur génie?

« Je voudrais, dit-il, en terminant son introduction, examiner les ouvrages d'art produits pendant la Révolution, en acceptant toutes les conditions que leur firent les événements. Ces conditions sont complexes, les unes heureuses, les autres dures et difficiles : sentiments nouveaux, exaltés jusqu'à la passion; renaissance antique, aussi marquée qu'au xvie siècle; antécédents corrompus et séduisants; défection du patronage accoutumé de la Cour, de l'Église, des seigneurs et des financiers ; gouvernement forcé à la parcimonie ; préoccupation du public; enfin, misère inévitable des artistes. Dans cette crise, cependant, l'art me paraît se renouveler, acquérir un idéal inconnu, des types de beautés rajeunis, des réalités plus saisissantes et des conceptions plus vastes; il me paraît surtout riche en éléments et en promesses, auxquelles le temps seul a fait défaut. Pour en donner l'historique et l'inventaire, je me propose de parcourir les faits généraux relatifs aux arts, les institutions, les concours et les expositions de la République ; ensuite, de passer en revue les artistes qui se sont produits dans les divers genres de gravure ; enfin, de récapituler les sujets principaux dans lesquels l'actualité et l'innovation ont pu se montrer. »

Si nous n'admettons point, avec M. Renouvier, que la Révolution ait créé dans les arts un idéal inconnu avant elle, si nous réprouvons même cette idée dominante du livre, nous reconnaîtrons cependant, et très-volontiers, que son histoire est la plus

complète qui ait été faite jusqu'alors, et qu'elle est celle qu'on peut consulter avec le plus de fruits pour connaître l'état de nos arts pendant la Révolution.

Nous rendrons également justice au dévouement et au talent judicieux dont a fait preuve M. de Montaiglon, en mettant en ordre les manuscrits laissés par M. Renouvier. Nous le louerons aussi pour sa table excellente, qui facilite les recherches des curieux, pour ses savantes annotations, qui donnent beaucoup de valeur à ce volume, et pour les pages émues dans lesquelles il a retracé la vie littéraire de M. Renouvier. E. G.

La perle et la vague, *gravure de* M. Carey, *d'après* M. Baudry.



Faire vite et bien sont deux conditions trop difficiles à remplir à la fois pour qu'on n'ait pas souvent à opter entre l'une ou l'autre. Ayant obtenu l'autorisation de reproduire les deux tableaux qui ont eu, au dernier salon, les deux succès les plus légitimes, la *Gazette des Beaux-Arts* avait pensé qu'il conviendrait plus à ses abonnés d'attendre les gravures pendant quelques mois, que de les avoir exécutées trop à la hâte. Aujourd'hui, nous donnons *la Perle et la Vague,* gravée d'après M. Baudry, par M. Carey, avec un talent que nous n'avons pas besoin de louer, puisque nos lecteurs en ont les preuves sous les yeux. Le mois prochain, nous publierons la *Vénus* de M. Cabanel, gravée par M. Flameng. Ceux de nos abonnés qui, conformément à nos avis, auraient attendu jusqu'alors pour livrer le XIVe volume de la *Gazette* à leur relieur, pourront y faire placer cette gravure à la page 484, dans l'article sur le Salon de 1863, en regard des appréciations si justes de notre collaborateur M. Paul Mantz; ceux, au contraire, qui auraient déjà fait habiller ce XIVe volume, devront la mettre ici même, en face de ces quelques lignes, auxquelles la table des matières reportera également.

Le directeur : ÉMILE GALICHON.



PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7



LA VAGUE ET LA PERLE

HISTOIRE

DE

LA SCULPTURE AVANT PHIDIAS[1]

CHAPITRE VIII.

L'ANCIENNE ÉCOLE ATTIQUE.



i l'on demandait à un Athénien comment l'art de sculpter avait pénétré en Attique, il répondait que la sculpture était née chez les Athéniens et que Minerve l'avait enseignée à *Dédale;* si l'on objectait que Dédale était un Crétois, il vous prouvait par une série de fables charmantes et absurdes que Dédale était Athénien.

L'orgueil de ce petit peuple, qui voulait régner sur la Grèce, avait soin d'effacer toutes les traces d'une influence étrangère. Il n'avait point consenti à reconnaître ce qu'il devait aux modèles égyptiens, ni ce que lui avaient montré les Crétois. La domination même de Minos, qu'ils subirent, ils la firent tourner plus tard à leur gloire; ils répondirent qu'ils avaient envoyé à la Crète ce Dédale fabuleux, symbole de l'art collectif des anciens âges, que la Crète leur aurait plutôt envoyé. Bien plus, ils n'avouaient point les liens qui unissaient leurs premiers artistes aux artistes ioniens. Athènes, capitale intellectuelle des Ioniens, leur point de départ, leur lieu de refuge, le foyer où ils venaient demander le feu sacré entretenu dans le Prytanée, chaque fois que le feu s'étei-

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, de janvier, février, mars, mai, juin et août 1863.

gnait dans quelque temple de l'Ionie; Athènes, qui jetait un regard si attentif sur l'Asie Mineure, qui connaissait par Alcméon et Solon les splendeurs de la cour de Crésus, qui prit Sardes et brava si audacieusement la puissance des rois de Perse, Athènes devait beaucoup à la civilisation plus avancée des colonies ioniennes. De même que sa littérature sortit des poëmes d'Homère, de même ses artistes apprirent des Grecs asiatiques les procédés nouveaux, une science plus souple, l'art de fondre le bronze, d'employer l'ivoire, de sculpter le marbre.

L'histoire, écrite le plus souvent par des Athéniens, a dissimulé ces emprunts; l'orgueil national et le besoin de tout rapporter à son pays animaient le moindre historien né en Attique. Mais ce que nous ignorons, ce qu'on nous a caché, nous avons le droit de le supposer et de le rétablir. Les preuves manquent, mais non les indices.

D'abord, si les écoles doriennes elles-mêmes ont eu pour fondateurs ou pour instituteurs des artistes ioniens, à plus forte raison ces instituteurs vinrent-ils dans la cité ionienne par excellence. Ensuite les monuments qu'on a retrouvés portent avec eux un témoignage que les Athéniens n'ont pu ni prévoir ni déguiser. Leur caractère, leur style, trahissent ces influences qu'on a niées. Les plus anciennes sculptures attestent l'imitation de l'Égypte et de l'Orient; celles qui sont déjà plus récentes, quoique appartenant toujours à l'époque archaïque, montrent une étroite parenté avec les sculptures de l'Ionie. L'école attique est devenue assez originale et assez glorieuse au siècle de Périclès : elle aurait pu, sans s'amoindrir, raconter sincèrement son origine.

On comprend donc quelles difficultés présente une histoire des sculpteurs athéniens. Même à la veille des guerres médiques, nous remarquons qu'ils sont appelés *élèves de Dédale*, comme s'ils avaient vécu dans les temps fabuleux. La tradition étant oubliée, volontairement peut-être, les Athéniens mettaient à sa place des fictions. C'est ainsi qu'autour de Pisistrate et de Pisistratide se forma un parti religieux qui, prétendant se rattacher à Orphée, à Linus et aux aèdes primitifs, forgeait à plaisir de faux poëmes orphiques.

Les noms de tous ces vieux sculpteurs dédalides sont perdus. Un érudit allemand a cru qu'ils formaient une corporation, une famille où l'art était héréditaire, mais sans alléguer des preuves concluantes [1]. Du reste, les productions de ces artistes, qui travaillaient le bois, sont aussi inconnues que leurs noms. Les sculpteurs ne commencent à apparaître avec leur personnalité, c'est-à-dire avec leur valeur personnelle et

1. Thiersch, *Kunstepochen*, 2e partie, p. XXII et la note, où est cité un mémoire lu à l'Académie de Berlin, par M. Bœckh, en 1812.

quelque consistance dans l'opinion publique, qu'au moment où ils emploient des matières nouvelles. A Athènes, le marbre était une matière toute prête, dès que les artistes sauraient le tailler. Non-seulement le beau marbre du Pentélique les attendait, mais ils avaient aussi celui de l'Hymette et particulièrement du mont Phellée, que l'on croit avoir fait partie de la chaîne de l'Hymette. Les élèves de Dipœne et de Scyllis vinrent-ils à Athènes enseigner leur art récent? Nous trouvons dans cette ville un bas-relief signé d'Aristoclès. Est-ce Aristoclès de Sicyone ou un de ses parents? Nous sommes réduits à de pures suppositions et nous n'en savons pas davantage sur la vie de l'Athénien *Endœus :* à moins qu'il ne faille croire, comme Pausanias rapporte qu'Endœus avait accompagné Dédale lorsqu'il s'enfuit de la Crète, que cela signifie simplement qu'Endœus était un Crétois. Il serait venu de cette Crète mystérieuse d'où sortent les artistes primitifs, d'où sont tirés certains mythes chers aux Athéniens, où les législateurs vont chercher les lois sages, où se sont mélangées peut-être les deux civilisations de l'Égypte et de la Phénicie, pays enseveli sous ce voile du temps que les générations modernes ne peuvent plus soulever.

Avant Endœus, les sculpteurs attiques copiaient les anciens simulacres en bois et surtout la statue de Minerve tombée du ciel et conservée dans le sanctuaire de l'Érechthéion. Au lieu de répéter le même type, Endœus représenta la déesse *assise*. C'était une offrande d'un particulier; Callias, riche Athénien, la consacrait en souvenir d'une victoire remportée dans les grands jeux de la Grèce. Comme cette victoire, au témoignage du scoliaste d'Aristophane, fut remportée vers la 54e olympiade, Endœus serait ainsi contemporain des Crétois. Une inscription trouvée en Attique sur un fragment de bas-relief qui devait représenter une femme nous apprend que cette femme était morte loin de sa patrie et qu'Endœus était l'auteur du bas-relief. D'après les caractères de l'inscription, ce petit monument serait postérieur à la 70e olympiade, ce qui étend sur soixante années la période d'activité d'Endœus. Ces deux témoignages, assez contradictoires, prêtent singulièrement à la discussion; mais je préfère examiner les statues de Minerve assise, qui ont été retrouvées dans l'Acropole d'Athènes, et dont l'une est peut-être l'œuvre d'Endœus. Ces deux statues, ou plutôt ces deux fragments étaient situés, lorsque j'habitais Athènes, l'un près de l'Érechthéion, l'autre auprès de l'entrée turque de l'Acropole et de la maison des gardiens. On l'avait découverte jadis au-dessous de la grotte d'Agraule, parce qu'elle avait été précipitée du haut des murs de l'Acropole.

La première est assise sur un siége grossier; un coussin garnit ce

siége et retombe. La tête et les bras manquent, le gorgonium est effacé et sa place n'est plus marquée que par une surface circulaire. L'épaisse égide est encore une peau de chèvre, comme sur la Minerve d'Égine et sur celle de Dresde : aux trous qui la bordent étaient attachés jadis des serpents de métal. Les cheveux sont pendants et semblent faits avec une bande de papyrus repliée sur elle-même, tressée, puis étirée. La tunique aux plis ondulés court sur tout le corps ; elle ne se sent plus sur les jambes, comme pour marquer la finesse du tissu ; travail naïf et facile d'un artiste minutieux qui pousse un peu son ciseau à la manière des enfants. On verra, un peu plus loin, un dessin de cette statue, qui a quelque chose d'égyptien ; peut-être la Crète avait-elle emprunté ses modèles à l'Égypte avant de les prêter à la Grèce : les statues assises étaient si fréquentes chez les Égyptiens ! Endœus n'inventa point, assurément, un type déjà très-ancien en Grèce. A Phocée, à Marseille, à Chio, il y avait des statues du même genre. La Minerve d'Ilion était assise, puisque Homère montre les femmes troyennes déposant un voile sur les genoux de la déesse.

On pourrait comparer une statue assise qui a été découverte en Sicile, et qui est dessinée dans l'ouvrage du duc Serra di Falco [1]. La tête et les bras manquent également ; les plis de la draperie sont très-simples et assez maladroits ; les montants du trône sont formés par deux animaux.

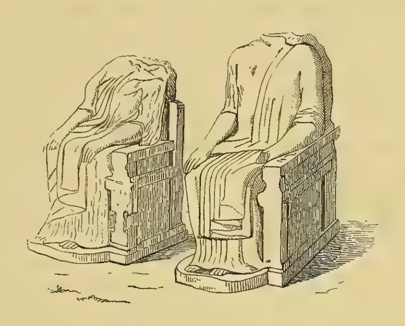
Il conviendrait surtout de rapprocher de l'œuvre d'Endœus les statues assises qui se trouvent auprès de Milet et bornaient l'avenue du temple d'Apollon Didyméen, disposition copiée sur les avenues des temples égyptiens. L'attitude même des figures a quelque chose qui rappelle l'Égypte. Elles sont assises sur des trônes à moulures simples, mais très-bien faites [2]. Les draperies sont relevées et rejetées sur les genoux. Il paraît même que plus tard, pour compléter une décoration qui n'avait pas été achevée ou que les rois de Perse avaient détruite en partie, on refit certaines statues, en se conformant au style ancien : c'est, toutefois, ce que nous apprennent des inscriptions qui vont jusqu'à la 80e olympiade. Toutes les statues ont un caractère architectural qui prédomine sur le caractère plastique. C'était un système grandiose de sculpture décorative qui précédait le sanctuaire.

Que serait-ce si l'on voulait comparer les innombrables statuettes de divinités assises trouvées dans les tombeaux, en Grèce, dans l'Italie méridionale, en Sicile ? Beaucoup sont d'ancien style. Les divinités étaient

1. Tome V, pl. LXI, édition de 1840.
2. Texier, *Voyage en Asie Mineure*, tome II, pl. CLX.

représentées sur leur trône, dans une pose calme et sérieuse, marque de la puissance et de la royauté.

La seconde statue (voyez quelques pages plus loin), trouvée au-dessous de l'Acropole, est-elle une copie d'Endœus? est-elle une Minerve? Le haut du torse et les attributs manquent, c'est-à-dire les indices propres à faire reconnaître la déesse. La ressemblance avec le fragment qui est près de l'Érechthéion est sensible, mais le style est déjà plus avancé et l'expression religieuse très-forte. On se demande si les Perses, qui ont par deux fois saccagé l'Acropole, n'ont pas détruit l'œuvre d'Endœus, ou si les Athéniens ne l'ont pas cachée, quand ils ont quitté volontairement leur ville. Dans tous les cas, nous aurions une copie, une imitation par réminiscence, un renseignement précieux. Je reviendrai plus loin sur ces deux fragments.



STATUES DU DIDYMÉON.

Endœus se répétait sans embarras, ce qui est le trait distinctif des maîtres primitifs : les Byzantins, le Pérugin et ses rivaux en donnent la preuve. Minerve est le principal motif que traite Endœus. Il refit pour la ville d'Érythres une *Minerve :* c'était une statue en bois, colossale; la déesse était encore assise et tenait une quenouille de chaque main. A Tégée, en Arcadie, on montrait de lui une autre *Minerve*, entièrement en ivoire. Auguste la fit enlever plus tard, pour la placer à l'entrée de son forum. C'était donc une figure assise, propre à orner une avenue, si on la plaçait sur un piédestal ou sous un portique.

Un écrivain ancien, Athénagore, attribue à Endœus la *Diane d'Ephèse ;* mais il ne faut admettre qu'avec réserve son témoignage, parce que le manuscrit semble altéré dans cet endroit [1]. Mais des œuvres certaines de

1. Athenag., *Legat. pro Christ.*, tome XIV, pl. LX, édit. Dechair.

l'artiste athénien, ce sont les *Heures* et les *Grâces*, que l'on voyait à Érythres, à ciel ouvert, devant le temple de Minerve. Ces statues (sujets ioniens par excellence) étaient en marbre blanc.

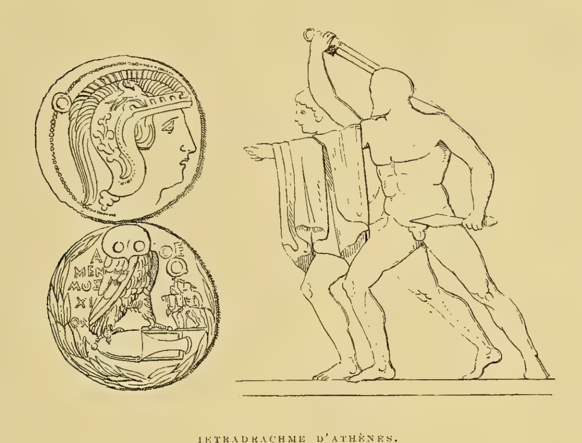
Après Endœus, les historiens nomment encore *Simmias*, Athénien, fils d'Eupalamus. De qui était-il élève? De son père peut-être, dont le nom ressemble plutôt à un surnom, mérité par l'*habileté de ses mains*. C'est ainsi qu'un autre artiste athénien, d'époque postérieure, s'appelait Euchir, ce qui signifie également *la main habile*. Simmias avait sculpté une statue de *Bacchus*, située en dehors du temple du dieu : au moment des vendanges, on la barbouillait avec des figues et du marc pris au pressoir. Le marbre dont elle était faite était du marbre de Phellée, dans la chaîne de l'Hymette.

Je citerai d'autres artistes attiques, mais sans pouvoir les rattacher ensemble dans un ordre régulier. Quels sont les maîtres? quels sont les élèves? où est la tradition? Les Grecs vantaient l'ancienne école attique, et cette école est sans corps, sans suite dans leurs souvenirs. Nous verrons les œuvres de l'école attique et leur lien historique nous échapper. Une des raisons de ce désordre, c'est la vanité des Athéniens et leur absurde obstination à tout rapporter à Dédale. Une seconde cause, c'est l'invasion des Perses et la destruction de la plupart des anciens monuments. En voici un exemple mémorable.

Anténor, sculpteur né en Attique, avait, par l'ordre du peuple, exécuté un groupe célèbre d'*Harmodius et* d'*Aristogiton*. Lorsque Xerxès fut maître d'Athènes, il emporta ce groupe en Asie, pour complaire à Hippias, fils de Pisistrate, qui l'avait accompagné dans son expédition et qui voulait ravir aux Athéniens le symbole même de leur affranchissement. A la place de ces statues, *Critios*, artiste qui vivait après les guerres médiques, en fit de semblables. Praxitèle devait plus tard exécuter un troisième groupe d'*Harmodius et* d'*Aristogiton*. Après la conquête d'Alexandre, le groupe primitif fut renvoyé par le héros macédonien aux Athéniens dont il recherchait si fort l'estime. Je crois que l'œuvre d'Anténor est reproduite sur des tétradrachmes frappés après la mort d'Alexandre, dans l'année où les magistrats monétaires s'appelaient Mentor et Moschion. Si réduits que soient les objets sur une monnaie, on distingue nettement la pose et le mouvement des meurtriers d'Hipparque. L'un tient une épée, l'autre étend son manteau enroulé autour de son bras en guise de bouclier.

Anténor eut pour contemporain *Amphicrate*, qui fut chargé d'immortaliser d'une autre façon la ruine des tyrans. Ce ne furent plus les héros Harmodius et Aristogiton, ce fut leur amie et leur maîtresse *Léæna* qu'il

représenta. Léæna, mise à la torture par Hippias, afin de découvrir les complices des conspirateurs, n'avoua rien et se coupa la langue avec les dents de peur de céder à la douleur. Après la fuite d'Hippias, les Athéniens voulurent récompenser le courage de la courtisane, mais sans profaner un lieu saint par son image. Comme Léæna, en grec, signifie *lionne,* ils chargèrent Amphicrate de sculpter une lionne, la gueule ouverte, sans langue : cette lionne fut placée à l'entrée de l'Acropole.



TETRADRACHME D'ATHÈNES.

Quant aux Pisistratides, dont l'expulsion fournit matière à des œuvres neuves et vraiment originales, n'avaient-ils rien fait pour le progrès de la sculpture, eux qui firent tant pour l'architecture et pour les lettres? Les monuments qu'ils élevèrent ne furent-ils pas ornés de reliefs et de statues? Ne consacrèrent-ils pas aux dieux des offrandes sorties de l'atelier des artistes? L'histoire reste impénétrable, bien qu'il soit aisé de croire que son silence n'est que de l'oubli. Par exemple, quelques mots échappés à Platon et à un auteur de lexique nous apprennent qu'Hipparque avait fait placer des *Hermès* dans toutes les rues d'Athènes et sur tous les chemins qui conduisaient à la ville. L'hermès, c'est-à-dire la tête ou le buste terminé en pilier était en grand honneur chez les Athéniens. Les sculpteurs s'appelaient même quelquefois des *hermoglyphes,* ce qui signifie des *fabricants d'hermès,* tant ce travail était pour eux une occupation familière. Sur ces hermès, Hipparque faisait graver des sen-

tences morales en vers, composées par Anacréon ou par Simonide. C'était un nombre considérable de sculptures, et cependant que reste-t-il de toutes ces œuvres? Parfois, en remuant le sol, les fouilles font reparaître au jour des têtes de vieux style, mutilées, avec les cheveux bouclés autour du front à la mode asiatique, la barbe taillée en coin et marquée par des ondulations symétriques. Ces têtes offrent entre elles la plus grande ressemblance, ce sont des fragments d'hermès. Étaient-ce des dieux, des héros, des sages, ou Mercure sous des formes diverses ? On peut hésiter, car la coiffure des Athéniens était encore orientale à cette époque : ce ne fut qu'après les guerres médiques qu'ils renoncèrent à leurs longs cheveux frisés et aux cigales d'or qu'ils piquaient dans leur coiffure. Du



TÊTE DE MERCURE.

reste, voici une tête de Mercure provenant d'un ancien bas-relief qui donne une idée de la coiffure des Athéniens.

Au début du siècle de Périclès, d'autres artistes succèdent à ceux qui viennent d'être nommés, sans que la transmission de l'enseignement soit avouée : en première ligne, le maître de Phidias, celui, du moins, qui lui montra l'art de sculpter, avant que Phidias allât chercher à Argos les leçons plus savantes d'Agéladas. Ce maître s'appelait *Hégias* ou *Hégésias*. On lui attribuait diverses statues : une *Minerve*, un *Néoptolème*, le *Castor* et le *Pollux* qui furent transportés à Rome devant le temple de Jupiter Tonnant, des Enfants montés sur des chevaux, sujet important, où l'on

serait tenté de reconnaître l'influence lointaine du Sicyonien Canachus ou l'intention de rivaliser avec lui. Les autres sculpteurs, contemporains d'Hégias, un peu postérieurs peut-être, étaient *Critios* et *Nésiotès*. Ils vécurent jusqu'au temps de Périclès, et il n'est pas impossible qu'ils aient travaillé aux métopes du Parthénon, ainsi que je l'ai montré ailleurs [1]. Critios avait refait les statues d'Harmodius et d'Aristogiton. Aidé de Nésiotès, il fit la statue d'*Épicharinos,* vainqueur à la course armée. Cette offrande était dans l'Acropole, sur la terrasse de Diane, ainsi que l'atteste un piédestal qui s'y trouve encore, et sur lequel sont gravés les noms des deux artistes.

Il semble que ces vieux maîtres attiques aient eu quelques-uns des défauts qui étaient le propre moins des écoles doriennes que de l'époque archaïque. Quintilien dit que leurs œuvres étaient assez voisines de la dureté des Étrusques. Lucien trouvait leurs statues sèches, musculeuses, comme si les chairs étaient comprimées avec violence et les contours étranglés. Les lignes elles-mêmes étaient trop droites, trop minutieuses, ce qui veut dire qu'elles n'avaient point l'aisance, la variété, la souplesse. Mais ces caractères sont ceux de toutes les sculptures archaïques dans les contrées diverses de la Grèce et dans les écoles les plus opposées. Il fallait que les anciens artistes d'Athènes eussent un style particulier, un goût propre, qui permettaient de les opposer aux artistes éginètes. Cette question ne peut se résoudre, à défaut de témoignages anciens, que par l'examen des fragments de sculpture qui nous sont parvenus.

Les sculpteurs d'Athènes et ceux d'Égine étaient rivaux jadis, et les critiques grecs se plaisaient à les opposer les uns aux autres. Représentaient-ils, ou résumaient-ils uniquement les écoles ioniennes et les écoles doriennes? L'antagonisme politique de deux peuples qui se touchaient et se haïssaient faisait-il ressortir plus vivement les principes différents qu'ils avaient adoptés dans l'art à titre d'Ioniens et de Doriens? Tout en admettant ces conclusions historiques, on sent que ce serait un résultat plus précis de définir le style de l'ancienne école attique.

Ce style, tel qu'il nous apparaît dans les fragments épargnés par le temps, est complexe : il se compose de qualités et de défauts divers qui se tiennent et se rattachent au même principe : ce principe, c'est l'idéal. Il y a deux sortes d'idéal : l'idéal des temps primitifs et l'idéal des siècles de la perfection. L'art qui est au-dessous de la nature, qui ne saurait point l'imiter encore, qui ne songe point à l'imiter, qui veut et qui cherche autre chose que la nature, est un art idéal : l'art égyptien,

1. *L'Acropole d'Athènes*, tome II, chap. III.

par exemple. Au contraire, l'art qui connaît admirablement la nature, qui sait l'imiter, mais aussi la dépasser, qui poursuit une beauté plus complète et en même temps plus simple, qui supprime ou abrége les détails, qui n'étudie l'individu que pour créer le type et s'élève au-dessus du vrai pour atteindre une vérité plus sublime, cet art est, à un autre titre, un art idéal; ce sera l'art de Phidias. Les enfants prennent un crayon que leur main peut à peine conduire; ils rêvent un arbre, un cheval, un guerrier, et, traçant des lignes incertaines, ils parviennent à tracer sur le papier quelque chose de reconnaissable mais de ridicule, auquel la beauté est complétement étrangère; ils font de l'idéal par ignorance, par impuissance, parce qu'ils restent au-dessous de la nature, et cette image grossièrement idéale, excite chez eux des impressions vives, un certain plaisir. Or, l'enfance de l'art peut avoir son idéal tout aussi bien que l'art des enfants. Les statues égyptiennes offrent un grand caractère idéal, et cependant les bras et les jambes sont collés au corps, sans détails, sans veines, sans muscles; le torse uni, avec des places lisses et uniformes, la poitrine dont la charpente ne paraît point, les flancs dont la sensibilité et la souplesse ne sont point rendues, les mouvements serrés et conventionnels, tout cela est fort loin de la réalité, mais c'est de l'art qui produit un grand effet. Les types créés ainsi en dehors de la nature, pour être monotones et stériles, n'en sont pas moins revêtus d'un caractère imposant, surtout lorsqu'ils ont été inspirés par l'idée religieuse.

L'école attique a donc bien pu tendre vers l'idéal, même lorsqu'elle était encore dans son enfance. Les rapports d'Athènes avec l'Égypte, que les Athéniens avouaient eux-mêmes, n'avaient pu que développer cette tendance. Toutefois, il ne faut point oublier que Dédale et les dédalides ne sont point assimilés aux Égyptiens. Pausanias cite çà et là en Grèce d'antiques simulacres qu'il appelle égyptiens, soit qu'ils eussent été apportés d'Égypte, soit qu'ils eussent été copiés par les Grecs sur des types égyptiens, mais il distingue soigneusement [1] de ces idoles aux bras collés contre le corps, aux pieds réunis et soudés, les productions de

1. Dans le gymnase de Messène (Pausanias, IV, 32), il y avait trois statues de bois, Hercule, Mercure, Thésée, exécutées à la manière égyptienne. A Mégare, Apollon Pythien et Apollon Décatéphore étaient à peu près semblables aux statues égyptiennes (Paus., I, 42). A Érythres, Hercule était exactement (ἀκριβῶς) de style égyptien (Paus., VII, 6), ce qui n'a rien de surprenant puisque cet antique simulacre avait été apporté de Tyr. Or, l'archéologie a déjà commencé à retrouver en Phénicie, non-seulement l'influence égyptienne, mais les monuments égyptiens. Enfin, Pausanias, en citant une statue d'Apollon apportée par Danaüs (II, 19) ajoute que toutes les vieilles statues de la Grèce étaient en bois, surtout les égyptiennes.

l'*ancienne école attique*. Déjà, en effet, l'esprit grec exerçait ses droits et s'écartait des modèles étrangers pour chercher une voie nouvelle. Toutefois, en contemplant la Minerve d'Endœus, on ne peut se défendre de la rapprocher des statues assises de l'Égypte. La sculpture archaïque, chez les Athéniens, ne s'affranchissait donc que lentement de l'influence égyptienne; elle développa surtout le principe idéal qu'elle lui devait.

Ce n'est point anticiper sur l'étude que nous ferons bientôt de l'école d'Égine, que de dire que ses tendances, aussi bien que celles des écoles doriennes, sont plus réalistes, plus pratiques; elle copie de plus près le corps humain, elle veut être plus vraie, dans le sens d'une vérité matérielle. Les luttes publiques, les exercices des gymnases, l'admiration qu'inspiraient les athlètes, les statues qu'on leur élevait, l'estime de la force physique, les habitudes belliqueuses et les mœurs plus rudes des Doriens, tout contribuait à pousser les artistes du Péloponèse et d'Égine vers le perfectionnement du type athlétique ou héroïque, qui devint le type universel et qu'on retrouve sur tous les anciens monuments de la Grèce, statues, bas-reliefs, vases, monnaies. Il n'en fut pas de même à Athènes. Les mœurs ioniennes et même le costume oriental s'y maintinrent jusqu'au siècle de Périclès : la vie y fut moins dure, moins extérieure, et les exercices gymnastiques n'y furent point préférés aux concours de musique, de poésie, ni aux grandes solennités tragiques. Nous ne voyons point les sculpteurs de l'ancienne école attique représenter des athlètes ou des personnages héroïques comme les sculpteurs d'Égine. Il fallut un événement tel que l'affranchissement d'Athènes par Harmodius et par Aristogiton pour qu'on leur élevât des statues; et encore, ces statues ne pouvaient être l'image des deux jeunes Athéniens qui étaient morts depuis longtemps, lorsqu'Hippias fut chassé. Du reste, à cette époque, les statues ne visaient point à la ressemblance. Elles n'étaient que la répétition d'un type général approprié par une inscription à tel ou tel individu. L'inscription était le véritable monument d'immortalité. Sans l'inscription, la statue était une énigme pour les Grecs eux-mêmes. Ce ne fut que plus tard que les images humaines revêtirent leur personnalité.

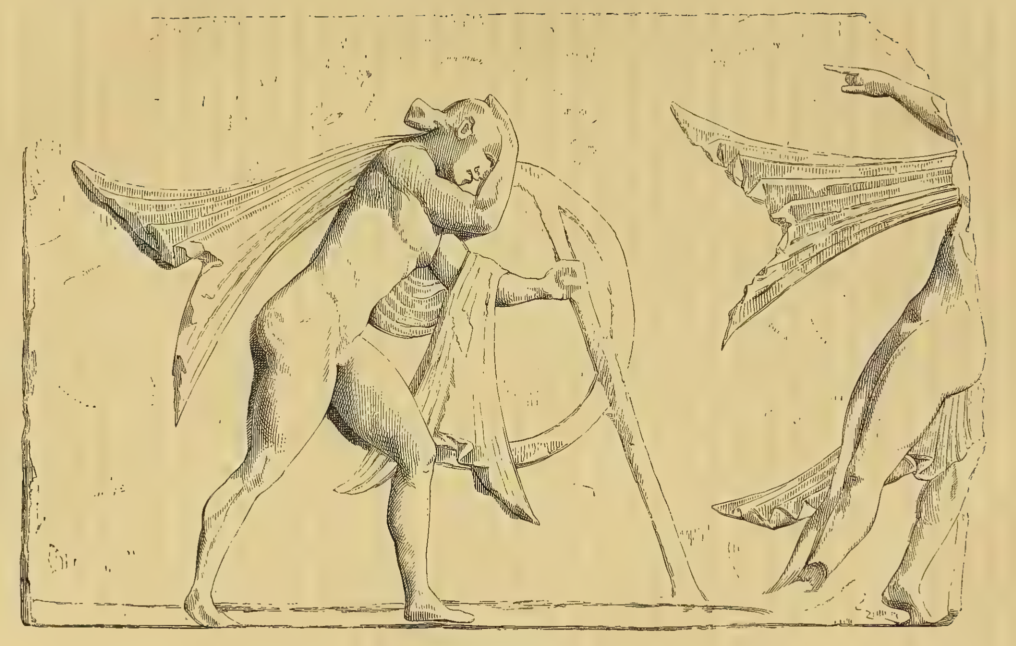
Il est encore une coutume de l'école attique qui a dû contribuer à l'éloigner de l'étude du corps humain : je veux parler des hermès. Dès le règne de Pisistrate, la ville était remplie de ces figures si conventionnelles où une tête, tout au plus un buste, sont montés sur un pilier. On a cherché, non sans vraisemblance, dans les statues égyptiennes montées sur une gaîne, à l'instar des coffres à momies, l'idée première de l'hermès. L'Apollon d'Amycles, cette colonne de bronze à laquelle on

avait adapté des pieds, des mains et une tête, est l'intermédiaire entre la gaîne égyptienne et l'hermès [1]. Il suffit aussi de citer la Diane d'Éphèse. D'innombrables monuments nous apprennent comment l'art grec sut plus tard profiter des données de l'hermès et en tirer les combinaisons les plus variées, les plus ingénieuses, les plus charmantes. Mais dans l'ancienne école, les artistes n'avaient point cette liberté et cette grâce. Leurs hermès les dispensaient surtout de représenter le corps humain. Ils ne sortaient point des idées conventionnelles, et le progrès tournait toujours dans un cercle idéal qui ne touchait que de bien loin à la réalité vivante.

Aussi, lorsque nous trouvons à Athènes un fragment de figure nue appartenant au vieux style, n'y remarquons-nous point les qualités solides, la connaissance approfondie du corps et de l'anatomie que montre l'école d'Égine. Le type général est bien le même, et le premier aspect peut faire illusion. Mais si l'on considère de plus près les formes et le modèle, on est frappé de l'insuffisance du travail; il ne paraît point que l'artiste s'en soit vivement préoccupé. Que l'on considère, par exemple, un fragment de frise, intercalé aujourd'hui dans le mur d'une église d'Athènes, et qui représente des guerriers blessés: l'un s'appuie sur sa lance et marche péniblement en portant la main à sa tête blessée; l'autre, rapporté sur le dos d'un compagnon d'armes dont il ne reste plus que la jambe, anime de la main les combattants qu'il est forcé de quitter. Le manteau de guerre est figuré en aileron, à la façon archaïque. Pour la science, pour le mérite d'exécution, ce bas-relief ne peut-être comparé aux frontons d'Égine. A part le type, c'est-à-dire les cuisses fortes, la poitrine saillante, le ventre plat, les extrémités fines, ce morceau, quoique d'une époque déjà avancée, atteste peu l'étude du modèle. Ce qui est charmant et vraiment attique, c'est l'aspect, la composition, le mouvement trouvé sans effort, la vie, non pas celle qui pose, mais celle qui agit, non pas l'analyse de l'atelier, mais le souvenir de la place publique et des champs de bataille, que l'artiste saisit comme Phidias saisira plus tard l'agitation rhythmée de ses troupes de cavaliers. Malgré la différence des époques, on songe involontairement à la comédie d'Aristophane où un malencontreux général, Lamachus, revient blessé du combat, tandis que les partisans de la paix se moquent de lui et célèbrent de joyeuses orgies. Tant il y a déjà, dans ce petit tableau, une intuition juste, une expression intime, une vérité non point copiée, mais créée!

Un monument plus complet et plus célèbre, c'est le bas-relief conservé

1. Il faut rapprocher de ces types le dieu Terme des Romains, la borne divinisée qui protégeait le droit de propriété.



GUERRIERS BLESSÉS.

dans le temple de Thésée, à Athènes, et appelé communément le *guerrier de Marathon*, bien qu'il n'ait point de droits à ce titre. Il a été découvert à Valonidéza, dans la partie de l'Attique qui regarde l'Eubée et Carysto. Il y a de ce côté des *tumuli* nombreux. La tête est brisée, de sorte que le haut du casque manque, mais elle est encore haute de 2 mètres 4 centimètres. Le sujet est un guerrier vu de profil; la main gauche tient une lance, la droite pend le long du corps. Les jambes (notre dessin ne donne que la moitié de la figure) sont couvertes de cnémides ; les pieds, aussi bien que les mains, sont longs, secs et ont quelque chose de trop naïf. La tunique passe sous la cuirasse et tombe en plis symétriques sur les cuisses comme sur les bras. Il y a partout de la couleur, et sur le fond, et sur la cuirasse, bordée d'une grecque, ornée d'une tête de lion, symbole de la terreur; sur l'épaule est peint un soleil. En général, la cuirasse est d'un bleu noir, tandis que le fond du bas-relief est rouge; les franges de la cuirasse sur l'épaule, et les cheveux sont noirs ou d'un ton brunâtre. L'ensemble est bien le type répandu alors dans tout l'art grec, mais la naïveté de l'attitude, la facture peu adroite des mains et des pieds, donnent à cette figure un aspect gothique, si une telle comparaison est admissible. La barbe, qui est en partie brisée, était en forme de coin; la chevelure est bouclée et sur le front et derrière la tête : ainsi les Spartiates devaient se friser au moment de mourir aux Thermopyles. Voilà le costume d'un guerrier d'Homère. Le personnage pour lequel avait été sculpté ce monument funèbre s'appelait *Aristion*; l'artiste, *Aristoclès*, qu'il faudrait probablement distinguer de l'artiste sicyonien qui portait le même nom. (Voyez la figure page 503.)

Cette œuvre, contemporaine, à peu d'années près, des frontons d'Égine, leur est inférieure et pour le mérite et pour le principe d'exécution. Elle est d'un intérêt très-grand, mais d'une beauté très-contestable. La science des détails n'est guère propre à sauver la roideur de l'ensemble. On sent que l'école attique, avant que sa rivalité avec l'école éginétique lui eût imprimé une impulsion féconde, était arriérée dans l'étude des arts : là se trouve le nœud de l'opposition profonde des deux écoles.

Quelle était donc la supériorité de l'école attique? Pourquoi les Grecs lui avaient-ils reconnu une existence propre et un caractère qui faisait distinguer ses artistes[1] des artistes contemporains? Pourtant ils sont loin du siècle de Phidias et de ces grandes œuvres qui assureront aux sculpteurs athéniens le premier rang dans l'histoire de l'art. Pour s'expli-

1. Pausanias, X, 37; Strabon, p. 806; Quintilien, XII, 70.

quer l'originalité de la vieille école attique, il faut considérer comment son génie s'est assimilé la double influence de l'art égyptien et de l'esprit ionien.

Les sculpteurs égyptiens avaient accoutumé les premiers dédalides à



LE GUERRIER DE MARATHON.

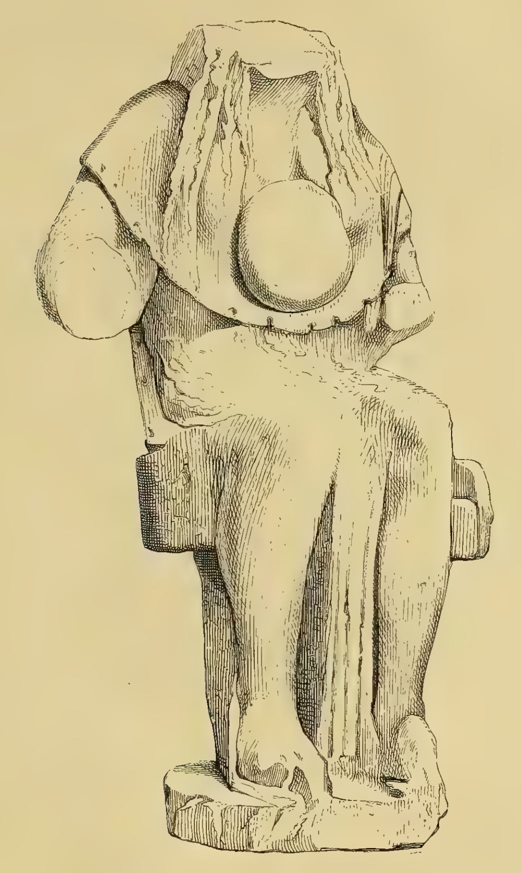
prêter aux dieux moins les formes que les apparences humaines, à s'inspirer du sentiment religieux plus que de la nature; car leurs œuvres se proposaient, non pas d'être belles, mais de produire une certaine impression morale. Nous avons vu, dans les premiers chapitres, ce qu'éprouvaient

les âmes pieuses, même au déclin du paganisme, devant les statues de Dédale; elles leur trouvaient quelque chose de *divin*, et le mépris de la beauté laissait un champ plus vaste à leurs rêveries mystiques. De même le Christ byzantin, peint dans d'humbles églises de l'Orient par une main grossière, mais fidèle à la tradition, a quelque chose de plus touchant, au point de vue religieux, de plus *divin*, que le Christ peint ou sculpté par les artistes du XIXe siècle; l'art le plus raffiné ne peut atteindre la ferveur grandiose qui respire dans ces œuvres primitives. De même les sculptures du moyen âge sont pleines d'un sentiment chrétien, d'un parfum naïf qui nous fait oublier leur imperfection et qui nous émeut peut-être plus que les savantes compositions des modernes, quand ils traitent les mêmes sujets.

Les progrès de l'école attique ne firent que développer cette tendance. C'est ce que prouvent les deux statues assises qui sont l'une et l'autre dans l'Acropole. La plus ancienne, qu'elle soit ou non une copie d'Endœus, ressemble aux statues assises des Égyptiens; les jambes, leur rondeur, la façon dont elles se replient, semblent copiées sur quelque modèle venu d'Égypte. (Voyez la figure page 505.) Il faut comparer à ce morceau encore rude et sauvage l'autre fragment de statue assise, qui est bien loin déjà de l'art égyptien, mais qui est plus loin encore de la nature. Assurément cette sculpture est plus étrangère à la réalité vivante que la Minerve d'Endœus. Les jambes ne sont plus accusées sous le vêtement, elles n'ont plus une rondeur un peu épaisse, une gaucherie qui veut rappeler un mouvement vrai sans le copier. Ici les jambes sont comme supprimées; la draperie qui les recouvre tombe droite, en nappe uniforme sur les pieds : on dirait que les jambes rentrent dans le siége de marbre, ou n'ont plus d'épaisseur sensible; quant aux genoux, ils ne se laissent deviner que par l'arête de la draperie. J'avais raison de dire que nous étions encore plus loin de la nature, malgré le progrès de l'art, peut-être à cause de son progrès. (Voyez la figure page 506.)

Pour des yeux qui ne sont point accoutumés à étudier les fragments et à les reconstruire par la pensée, la vue d'une sculpture ainsi mutilée est plutôt un sujet d'embarras que d'admiration. On remarquera, cependant, combien le trône est d'une architecture simple et grandiose, combien les montants et les traverses sont d'une noble proportion; la déesse est assise sur un gros coussin, comme le Christ de nos anciennes peintures. L'escabeau, sa forme, la manière dont il s'ajuste au trône, font penser à l'escabeau homérique que Vulcain a ciselé pour Junon. Quant à la figure elle-même, ce ne sont point les détails qu'il faut examiner, non plus que devant les mosaïques byzantines : c'est l'aspect à distance, l'effet

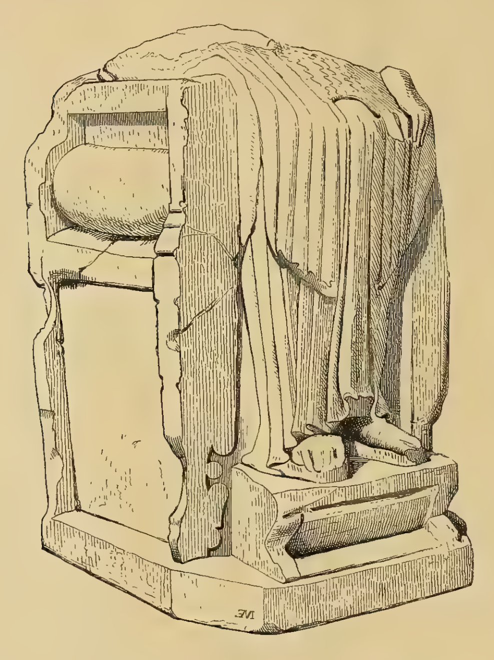
d'ensemble, l'impression religieuse qu'il faut s'efforcer de saisir. Je vois la façon dont les pieds sont posés, la tenue droite et calme des jambes, l'encadrement que leur font les montants du siége, le mouvement des



LA MINERVE D'ENDŒUS.

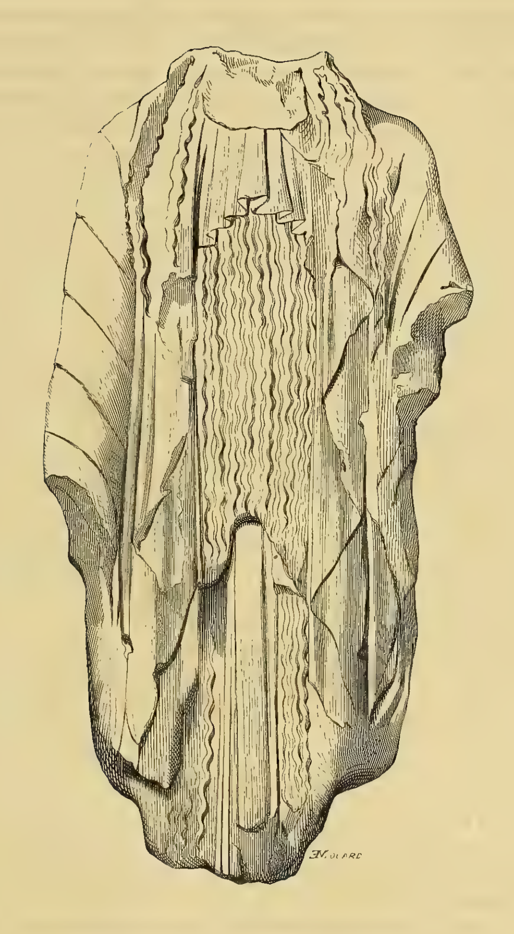
genoux qui nous laissent deviner aussitôt que le torse se dressait avec une noble roideur; il n'est pas jusqu'à un débris de main posée sur le genou qui ne serve à compléter l'aspect tranquille de cette figure, qui

siégeait dans son immuable majesté. La nature n'est pour rien dans cette œuvre; l'artiste a copié un rêve, il a essayé de reproduire Minerve, ou Junon, ou Cérès, telle qu'elle lui apparaissait dans son imagination de croyant, mais il n'a point cherché de modèle humain. Combien est loin le temps où les sculpteurs copieront des courtisanes et offriront leurs images à l'adoration du peuple, sous le nom des Grâces ou de Vénus!



FRAGMENT D'UNE AUTRE MINERVE

Il convient aussi, quand il s'agit de matière et d'imitation, de faire la part des sens et de cette tyrannie si difficile à analyser, mais si réelle, qu'on appelle l'habitude ou le souvenir. La coutume des Grecs, coutume empruntée à l'Orient, était, non-seulement de peindre les antiques idoles de bois, mais de les habiller, de renouveler leurs vêtements, de les parer comme des femmes. Il y avait une époque pour nettoyer la statue, une autre pour laver ses voiles; les vierges athéniennes brodaient tous les



TORSE TROUVÉ DANS L'ACROPOLE D'ATHÈNES.

quatre ans le magnifique péplus que l'on apportait en procession solennelle à Minerve Poliade le jour des Panathénées. La divinité apparaissait donc à son peuple avec l'éclat extérieur, l'ajustement royal. Or, les vêtements, sur un mannequin immobile, étaient disposés à plaisir; leurs plis multipliés étaient maintenus par des agrafes et des attaches, empesés comme les chasubles de nos prêtres; les arrangements symétriques, les combinaisons les plus conventionnelles étaient faciles sur un morceau de bois; les artifices étaient aussi nombreux que durables. L'aspect de ces ajustements était, sans doute, plus propre à frapper les yeux, grandiose, sculptural, conçu dans le même principe idéal qui devait inspirer par la suite le ciseau des statuaires. C'était un art, puisque c'était autre chose que la nature, et la pensée qui présidait à ces ajustements se proposait mieux qu'une puérile illusion. Le vêtement a toujours été conventionnel pour les dieux, aussi bien dans le temps où les statues étaient entièrement vêtues qu'à l'époque où elles l'étaient à peine. Les artistes de la Renaissance, quand ils représentaient les personnages sacrés, que cherchaient-ils? Ce n'était pas la vérité matérielle des draperies, mais un jet grandiose et une expression chaste et toute chrétienne.

Les artistes athéniens étaient donc habitués à contempler de semblables idoles et lorsqu'ils essayaient de reproduire un type analogue ou plus parfait, leurs conceptions se ressentaient de cette habitude : c'est ce qu'on peut appeler l'éducation de l'imagination par les sens. Minerve leur apparaissait avec son péplus, Diane Brauronienne avec sa tunique[1]; ils copiaient ces ornements empesés, symétriques, où rien ne s'agite ni ne s'altère, non parce qu'ils n'étaient point capables d'imiter la nature, non parce que la religion leur imposait une telle loi, mais parce qu'ils trouvaient ces ajustements plus beaux, plus nobles, plus dignes de la divinité. Je trouve un monument qui appartient encore à l'archaïsme, quoique voisin des guerres médiques, et qui nous fait bien apprécier le mérite de ce système. C'est un torse en marbre, qui a été déposé sous le portique des Propylées. (Voyez la figure page 507.) Les mains, les pieds et le bas de la draperie manquent; cependant l'ensemble apparaît encore avec son caractère. On sent l'attitude immobile et droite du corps qui s'efface sous les vêtements, et, quoique ce soit une divinité féminine, à peine l'artiste a-t-il accusé les seins. Les bras sont cachés sous le manteau, pendent le long du corps et motivent des plis simples, régulièrement tirés, qui forment l'encadrement extérieur de la figure. De longues boucles de che-

1. Voyez dans le *Corpus* de Bœckh une inscription (n° 155) qui contient des détails officiels sur l'habillement de Diane Brauronienne.

veux tombent sur la poitrine, sans apprêt, sans mouvement, dans un sentiment qui s'harmonise avec les lignes de la draperie. Le manteau, disposé symétriquement à droite et à gauche, forme des plis et des replis qui seraient invraisemblables dans la réalité, sans les attaches secrètes qui devaient les retenir sur l'idole de bois. La poitrine est couverte d'une sorte de bavolet d'une grande légèreté et dont la souplesse est déjà sensible. Quant à la tunique, elle court le long du corps avec des ondulations innombrables. Arrivée à la hauteur des hanches, elle a été relevée par-dessous, arrêtée par une ceinture, et forme ces replis à la place desquels on fera bouffer plus tard l'hémidiploïdion. Enfin le tissu de lin tombe jusque sur les pieds, en formant une bande plate au milieu des jambes, dans l'axe perpendiculaire du corps. Ce fragment montre que la convention n'exclut ni la grâce ni une élégante harmonie ; en supprimant les accidents, les nuances de la draperie véritable, elle maintient l'impression religieuse dans toute sa majesté.

Dans les Propylées également, on voyait de mon temps d'autres torses de statues plus petits que nature, que je cite, non pour leur beauté, mais parce qu'ils rappellent la naïveté des anciens simulacres en bois adorés par les Grecs. Les ondulations des draperies marquées à la pointe, les cheveux qui ressemblent à du papyrus tressé, feraient sourire par leur barbarie.

On préférera de beaucoup deux autres fragments où l'arrangement de la tunique explique bien la Minerve de Dresde. (Voyez la figure page 510.) La bande plate qui pend au milieu des jambes était quelquefois ornée de broderies : c'est pourquoi, sur la Minerve de Dresde, sont sculptés de petits cadres qui représentent les travaux d'Hercule. Les jambes des deux statues si mutilées sont écartées et paraissent marcher, car le manteau collé aux formes accuse aussi le mouvement : telle est la pose de la Minerve d'Égine ou de la Diane archaïque d'Herculanum. Le manteau est attaché à la ceinture, et l'étoffe comprimée retombe nombreuse, bien disposée, avec une élégante symétrie. Par-dessous passe la tunique, qui se répand sur les pieds. On fera la même remarque, si l'on s'arrête devant la Minerve colossale qui orne le second vestibule de l'École des Beaux-Arts.

Enfin, à l'entrée de l'Acropole, auprès de la maison des gardiens, est placé un bas-relief remarquable. Sur un char semblable aux chars décrits par Homère, une femme est montée : ses bras étendus tiennent les rênes et le fouet. Est-ce Minerve, qui conduisit le premier char et dompta le cheval donné aux Athéniens par Neptune ? Est-ce la Victoire sans ailes, que l'on figura plus tard sur le fronton du Parthénon ? Est-ce Diane, qui conduit aussi un char sur la frise de Phigalie ? Aucun attribut

caractéristique ne permet de reconnaître quelle est cette divinité ; on ne saurait non plus assurer que ce soit un morceau de frise. L'art est déjà assez avancé dans cette sculpture, les proportions des bras et des jambes sont fines; la draperie est jolie et très-soigneusement ajustée, quoique fidèle à la convention que nous venons d'analyser. Il y a aussi une inten-



FRAGMENT DE HAUT-RELIEF.

tion de mouvement et de souplesse; la manche de la tunique se fait transparente autour du bras; le manteau dessine les reins et la cuisse qui s'appuie sur le char. L'artiste a donc cherché à modeler le corps, auquel il a donné des proportions longues, un peu effilées, à la manière florentine : or, la longueur des membres donne de l'élégance et de la légèreté. (Voyez la figure page 511.)



DÉESSE SUR SON CHAR.

On peut citer encore un monument religieux exécuté au siècle de Pisistrate par les sculpteurs athéniens. C'était l'*autel des douze dieux*. Mais les bas-reliefs où l'on pense retrouver une imitation de cet autel célèbre sont du temps d'Adrien; on y chercherait en vain le style attique. Il sera plus naturel d'en parler lorsque nous traiterons du faux archaïsme et de ses contrefaçons, dont certaines époques étaient éprises, de même que le XIXe siècle se plaît à contrefaire le style gothique ou le style du XVIe siècle. La base triangulaire qui est au Louvre, dans la salle des sculptures d'Olympie, et qui vient de la villa Borghèse, représente, en effet, non-seulement les douze dieux, mais les Grâces, les Heures et les Parques. Aussi bien que le Putéal du Capitole, elle pourrait être une imitation libre de l'autel athénien.

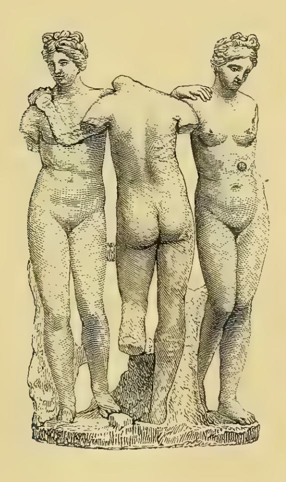
De la comparaison de ces fragments échappés au temps, résulte-t-il une idée plus nette du style de l'ancienne école attique? Pour moi, je trouve déjà un air de famille entre ces divers morceaux et les œuvres des artistes de Périclès. Déjà, sous ces draperies conventionnelles, on sent le goût de la richesse, le besoin d'élégance, une grâce naturelle, une certaine fantaisie, et la vie qui semble percer sous le marbre. L'école attique, nourrie sans l'avouer des modèles ioniens, représente à son tour avec une force féconde le génie ionique. Les qualités plus délicates, plus féminines, que l'on remarque dans l'architecture ionique comparée à l'architecture dorique, on les retrouve dans la sculpture. L'harmonie et l'abondance des ajustements se concilient avec le sentiment religieux. Dans les compositions plus libres, sur la frise des guerriers blessés, par exemple, le besoin de mouvement, une expression aimable de la vie par les attitudes, se font déjà sentir.

Je disais que les essais de l'ancienne école attique avaient un air de famille avec les chefs-d'œuvre du siècle de Périclès, de même que les traits de l'enfant annoncent la physionomie de l'homme, de même que le style de l'écolier annonce le style du futur écrivain. Mais ces vénérables débris n'offrent en germe qu'une partie des qualités qui éclateront au temps de Phidias, parce que Phidias ne procède pas seulement de l'école attique. Son premier maître fut bien un Athénien, Hégias ou Hégésias dont nous citions plus haut quelques statues; mais, ce fut au sein des écoles doriennes, à Argos, dans l'atelier d'Agéladas, que Phidias acheva de s'instruire. Aussi réunit-il les qualités du génie dorien et celles du génie ionien, la simplicité sévère, la science pratique, la mâle grandeur du premier, l'idéal, la riche élégance, le mouvement, la grâce du second. En lui les deux principes viennent se fondre et former un ensemble incomparable. L'architecture nous fournit une comparaison

juste. Athènes n'offre pas seulement les monuments les plus exquis de l'ordre ionique; mais les Propylées et le Parthénon, qui sont de style dorique, surpassent tous les édifices construits par les Doriens. C'est ainsi que le style des écoles doriennes de sculpture, dont les marbres d'Égine sont une expression si forte, fut imité, conquis, effacé par le sculpteur athénien. Avant Phidias, on a pu dire le *style attique* ou le *style éginétique;* avec lui disparaissent les tendances locales et l'opposition des principes que chaque race semblait s'être partagés. Dès lors il n'y a plus qu'un grand souffle qui court sur toute l'étendue de la Grèce, et l'influence des divers génies, qu'ils s'appellent Phidias, Praxitèle ou Lysippe, ne connaît plus de frontières. Les écoles ne sont plus contemporaines; elles se succèdent, et leurs différences s'expliquent par la différence des époques et la mobilité providentielle de l'esprit humain. Mais c'est à Athènes que s'est opérée la fusion, que s'est créée l'unité de la sculpture grecque. Sous quelque face qu'on envisage cette ville privilégiée, on reconnaît qu'elle a été justement appelée la capitale intellectuelle du monde grec.

BEULÉ.

(La suite prochainement.)



CHARDIN

I.



ORSQU'ON entreprend de parler de l'art du XVIIIe siècle, de toucher à la mémoire de ses artistes, il vous prend au seuil de cette étude un grand sentiment de tristesse, une sorte de mélancolique colère. Devant ce prodigieux exemple d'oubli, devant l'excès d'ingratitude et l'insolence de mépris d'une première postérité pour le grand siècle d'art de Louis XV, on se prend à douter des justices de la France. On se demande si la mode est tout notre goût, et si notre orgueil national lui-même ne relève pas de la mode avec la conscience de nos jugements. Quoi! se dit-on, c'est la France, la France si jalouse de ses autres gloires, qui a négligé celles-là, sorties pourtant toutes vives de son tempérament, de son caractère, de ses entrailles, frappées à l'image de tous ses traits! C'est la France qui, pendant tout un demi-siècle, a refusé de reconnaître les artistes vraiment nés d'elle, ses maîtres français, les vrais fils de son esprit et de son génie!

Et cela pendant qu'autour de nous les nations voisines entouraient de leur admiration fervente, de leur culte pieux, leurs plus petites célébrités d'art; pendant qu'à l'étranger, la popularité, la publicité, l'éloge, la biographie, le bruit des ventes, l'argent du grand seigneur et du banquier descendaient aux moindres artistes, aux plus humbles décadents nationaux! Là, point de retour, point de changement, point de révolution de doctrine enterrant un genre ou un homme : nulle immortalité n'y vieillit; et le temps, en passant sur les œuvres et sur les noms, ne fait

que leur apporter cette consécration du respect et de la tradition qui finit par repousser la critique comme une insulte et l'examen comme un blasphème.

Reportons-nous au commencement de ce siècle : le goût français fait amende honorable, désaveu public de tous les maîtres du XVIIIe siècle, petits ou grands. Leurs œuvres sont jetées à l'étalage des quais, moisissent au plein vent des murs et des bornes, ou passent à l'étranger et quittent cette France trop pauvre aujourd'hui pour les racheter. Personne ne s'en inquiète, personne n'en veut, personne ne les regarde. Les administrateurs du Musée laissent retirer à 500 livres le plus beau morceau du maître de Boucher, l'*Hercule et Omphale* de Lemoine, cette éclatante page, le digne frontispice de la peinture du XVIIIe siècle. A peine s'il reste encore quelques amateurs assez osés pour se laisser tenter par le bon marché, pour acheter de l'art de Louis XV ; encore achètent-ils à la dérobée, presque avec honte, cachant leur achat comme une folie, un caprice, un libertinage de curiosité, une débauche de collectionneur. Et l'histoire de ces maîtres dont les œuvres semblent quelque chose de compromettant pour une galerie et de déshonorant pour un mur, qui songe à la sauver ? Elle s'éteint peu à peu chaque jour, et on la laisse s'éteindre avec les contemporains qui s'en vont ; les témoins meurent, les traditions s'effacent ; point de papier qu'on veuille perdre à jeter des notes sur des artistes honnis et une école pourrie dont nous enseignerons le mépris à l'étranger même. Triste temps de goût correct ! *L'Embarquement pour Cythère*, ce chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre de Watteau, cette toile enchantée où l'esprit court dans les personnages comme une flamme dans des fleurs, ce songe d'un jour d'été, ce rêve de lumière que l'on peut, dans n'importe quel musée, approcher de n'importe quel tableau, *l'Embarquement pour Cythère*, savez-vous où il est enfoui, caché, jeté ? Dans une salle basse, dans une espèce de débarras du Louvre, où il sert de point de mire aux risées et aux boulettes de mie de pain des rapins de David ! Nul n'échappe à l'abandon, aux dégoûts de l'époque, à ce parti pris d'injustice, à cette conspiration d'aveuglement. Latour, ce grand peintre qui touche tous les yeux par la vie du dessin, ce peintre de la physionomie française, Latour, que se vend-il ? Les portraits de Crébillon et de Mme de Mondonville ont bien de la peine à s'élever à 20 et à 25 livres ; le *Rousseau assis sur une chaise*, répétition de celui que Latour avait fait pour le duc de Luxembourg, est retiré à 3 francs, prix qu'il ne parvient pas à dépasser. Et pour Chardin c'est une dérision pareille. A une vente, son *Dessinateur* et son *Ouvrière en dentelles* se payent 40 francs ; à la vente Sylvestre, deux portraits au pastel,

signés de lui, son portrait et celui de sa femme, combien les paye-t-on? 24 livres, pas un sol de plus!

Mais après tout, qu'importent les prix? qu'importe la vogue? Avant cent ans, Watteau sera universellement reconnu comme un maître; Latour sera admiré comme un des plus grands dessinateurs qui aient existé, et il n'y aura plus de courage à dire tout haut ce que nous allons dire ici de Chardin, qu'il fut un grand peintre.

II

Les peintres de mœurs naissent volontiers et comme naturellement à Paris. Jean-Baptiste-Siméon Chardin y naquit le 2 novembre 1699[1]. Son père était un menuisier habile et renommé dans son métier, qui avait la spécialité de fournir au roi ces billards monumentaux dont une planche de Bonnart nous a gardé le dessin. Chargé de famille, il ne songeait qu'à mettre un gagne-pain aux mains de ses enfants. Il ne donna donc qu'une instruction tout ouvrière à Jean-Baptiste-Siméon, son aîné, qu'il destinait à sa profession, jusqu'au jour où la vocation de peinture du jeune homme commençant à éclater et à s'affirmer, il le laissait entrer, non sans résistance, à ce qu'on peut croire, dans l'atelier de Cazes, un peintre du Roi alors fort en vogue.

Chez Cazes, rien n'apparaît du peintre que Chardin devait être. L'enseignement, du reste, était peu fait pour dégager son tempérament: on copiait des tableaux du maître, on dessinait le soir à l'Académie, et c'était tout. Rien n'y était donné à l'étude de la nature: l'exemple même du maître en détournait. Cazes, trop pauvre pour prendre modèle, peignait tout de pratique en s'aidant de quelques croquis de jeunesse. Chardin sortit de là à peu près comme il y était entré. Il était dans sa destinée de tout s'apprendre à lui-même, de se former seul, de ne rien devoir à l'éducation.

Un hasard décida son génie. Noël-Nicolas Coypel, l'ayant fait appeler comme aide, lui donna à peindre un fusil dans le portrait d'un chasseur, en lui recommandant de le peindre avec exactitude. L'élève de Cazes

1. L'obligeance de M. Désaugiers nous permet de donner ici pour la première fois, d'après les Archives de l'état civil, tous les actes de la vie de Chardin. Voici son acte de naissance: « Paroisse Saint-Sulpice, 1699. Ledit jour troisième novembre, a été baptizé Jean-Siméon, né le jour précédent, fils de Jean Chardin, maître-menuisier, et de Jeanne-Françoise David, sa femme, demeurant rue de Seine, maison du sieur Jean Chardin; le parrain, Siméon Simonet, aussi menuisier, la marraine, Anne Bourgine, femme de Jacques Le Riche, menuisier, laquelle a déclaré ne sçavoir signer. »

avait cru jusque-là qu'un peintre devait tout tirer de sa tête. Tout étonné du soin mis par Coypel à poser et à éclairer le fusil, il se mit à l'œuvre : c'était la première fois qu'il peignait d'après nature. La vérité, la lumière, la peinture, son art, le secret de voir et de peindre, tout cela lui apparut d'un coup, dans le rayon du jour, sur l'accessoire d'un tableau.

Une espèce de manœuvre travaillant aux gages d'un peintre connu, un jour peignant un accessoire dans un portrait, un autre jour employé à cent sols par jour à la restauration d'une galerie de Fontainebleau entreprise par Vanloo, voilà tout ce qu'est Chardin jusqu'ici. Une occasion le faisait bientôt connaître et commençait sa popularité dans la rue. Un chirurgien, ami de son père, l'ayant prié de lui faire une enseigne, un *plafond*, selon le terme du temps, pour sa boutique, Chardin, qui avait pu voir le tableau peint par Watteau pour l'enseigne de Gersaint, tentait une machine pareille, une scène animée et vivante du Paris de son temps, sur un panneau de quatorze pieds de largeur sur deux pieds trois pouces de hauteur. Il peignait un chirurgien-barbier portant secours à un homme blessé en duel et déposé à la porte de sa boutique[1]. C'est une foule, un bruit, un émoi! Le porteur d'eau est là, ses seaux à terre. Des chiens aboient. Un traîneur de *vinaigrette* accourt; par la portière, une femme, celle peut-être pour laquelle on a dégainé, se penche effarée. Les fonds sont pleins d'un bourdonnement de badauds, d'une presse de curieux qui se poussent, cherchent à voir, à se dépasser de la tête. La garde croise paternellement le fusil contre l'indiscrétion de la curiosité. Le blessé, nu jusqu'à la ceinture, avec son coup d'épée dans le flanc, soutenu par une sœur de charité, est saigné par le chirurgien et son aide. Le commissaire, en grande perruque, marche avec la lenteur grave de la justice, suivi d'un clerc tout noir et tout maigre. Tout cela va, vient, remue, dans une peinture de verve, heurtée et de premier coup, dans un tapage de gestes et de tons, dans le tumulte même et le hourvari de la scène réelle. Aussi quelle foule, quel attroupement et quel bel enthousiasme de peuple, lorsqu'un matin l'enseigne apparaît, hissée au front de la boutique, avant que personne ne soit levé dans la maison! Le chirurgien, que Chardin n'a pas prévenu, demande ce qu'il y a, et pourquoi tout ce monde : on l'amène devant l'enseigne. Il cherche ce qu'il avait commandé : des trépans, des bistouris, l'étalage de tous les outils de sa profession; il va se fâcher : l'admiration du public le désarme. De proche en proche, le succès du tableau gagna; et ce fut par cette enseigne que les académi-

1. *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture,* par MM. Dussieux, Soulié, Mantz, etc. Paris, Dumoulin, 1854, vol. II. « Éloge de Chardin, » par M. Haillet de Couronne.

ciens firent connaissance avec le nom et le faire de Chardin. Combien d'années la laissa-t-on accrochée au-dessus de la boutique? Combien de temps demeura-t-elle là où la place le *Journal des Arts* [1], au bas du Pont-Saint-Michel? La petite chronique des enseignes de Paris n'en dit rien. Mais on la retrouve passant aux enchères à la vente de Le Bas en 1783, où elle est acquise pour cent livres par Chardin, le sculpteur et le neveu du peintre, qui, selon une note manuscrite de notre catalogue, « crut retrouver dans ce tableau tous les portraits des principaux membres de sa famille que son oncle avait pris pour modèles. » Et ce serait la dernière trace de l'enseigne du maître, si un fin et délicat connaisseur, un heureux chercheur, M. Laperlier n'avait eu le bonheur de mettre la main, non sur l'enseigne elle-même, mais sur une esquisse, une maquette du grand tableau, pochade franche à toute volée ; c'est l'esprit et le feu des derniers maîtres de Venise; les personnages n'y sont que des taches, mais les taches y font penser à Guardi.

La rue devait porter bonheur à Chardin. A une autre exposition en plein vent, l'exposition de la place Dauphine, le jour de la Fête-Dieu, il se faisait remarquer par un tableau représentant un bas-relief en bronze où ses qualités apparaissaient déjà et se jouaient dans le trompe-l'œil. Jean-Baptiste Vanloo lui achetait ce tableau et le lui payait plus cher que Chardin n'osait l'estimer. Au milieu de cela, il restait modeste, et ne songeait guère à l'Académie. Plié aux idées de son père, bon bourgeois qui s'honorait fort d'être membre et syndic de sa communauté et qui ne désirait à son fils d'autre avenir que la maîtrise dans son état de peintre, il se laissait faire, avec l'argent du menuisier, maître de l'Académie de Saint-Luc. Ce fut la dernière réception dont la petite Académie put s'enorgueillir.

En 1728, à une autre exposition de la place Dauphine, il exposait, avec quelques autres toiles, ce beau tableau de *la Raie* qu'on voit aujourd'hui au Louvre. Devant ce chef-d'œuvre et le peintre qu'il annonçait, les académiciens, amenés là par la curiosité, cédaient au premier mouvement d'admiration : ils allaient trouver Chardin et l'engageaient à se présenter à l'Académie [2]. Laissons ici la parole aux *Mémoires inédits sur la vie des membres de l'Académie royale* :

« Désirant pressentir les opinions des principaux officiers de ce corps,

1. N° IV, 25 pluviôse an VIII. — On pourrait se demander si elle n'était pas déjà décrochée et en possession de Lebas, lorsque celui-ci, en 1746, dans une lettre publiée par M. de Chenevières (*Archives de l'art français*, vol. III), charge son ami Rehn de prier M. le comte de Tessin « de parler de ce *plafond* de Chardin. »

2. Le *Nécrologe* de 1780. Éloge de Chardin.

Chardin se permit un innocent artifice. Il plaça dans une première salle, comme au hasard, ses tableaux, et il se tint dans la seconde. M. de Largillière, excellent peintre, l'un des meilleurs coloristes et des plus savants théoriciens sur les effets de la lumière, arrive ; frappé de ces tableaux, il s'arrête à les considérer avant d'entrer dans la seconde salle de l'Académie, où était le candidat ; en y entrant : « Vous avez là, dit-il, de très-beaux tableaux ; ils sont assurément de quelque bon peintre flamand, et c'est une excellente école pour la couleur que celle de Flandre ; à présent, voyons vos ouvrages. — Monsieur, vous venez de les voir. — Quoi ! ce sont ces tableaux que... ? — Oui, monsieur. — Oh ! dit M. de Largillière, présentez-vous, mon ami, présentez-vous. » M. Cazes, son ancien maître, trompé par cette même petite supercherie, accorda également un éloge des plus marqués, ne se doutant pas qu'ils fussent de son élève. On dit qu'il fut un peu blessé de ce tour, mais il lui pardonna aussitôt, l'encouragea et se chargea de sa présentation. Ainsi M. Chardin fut agréé avec un applaudissement général. Ce ne fut pas tout ; comme M. Louis de Boullongne, directeur et peintre du Roi, entrait à l'assemblée, M. Chardin lui observa que les dix ou douze tableaux qu'il exposait étaient à lui, et qu'ainsi l'Académie pouvait disposer de ceux dont elle serait contente. « Il n'est pas encore agréé, dit M. de Boullongne, et déjà il parle d'être reçu. Au reste, ajouta-t-il, tu as bien fait de m'en parler. » (C'était une habitude qu'il avait de s'exprimer ainsi.) Il rapporta en effet la proposition, elle fut saisie avec plaisir ; l'Académie prit deux de ces tableaux : l'un, un buffet chargé de fruits et d'argenterie ; l'autre, le beau tableau représentant une raie et quelques ustensiles de ménage, qui fait encore l'admiration de tous les artistes, tant la couleur en est fière, tant l'effet et le faire sont admirables ! »

La réception de Chardin, reçu et agréé comme peintre de fleurs, fruits et sujets à caractères, eut lieu le 25 septembre 1728 [1].

1. Chardin était fait conseiller le 28 septembre 1743, trésorier le 22 mars 1752, pensionnaire du Roi la même année. La grâce qu'il enviait le plus, un logement aux galeries du Louvre, lui était accordée en 1757. Le 30 janvier 1765, il était nommé officier de l'Académie de Rouen, en remplacement de Slodtz. — De 1752 à 1774, il exerçait la charge difficile de trésorier, qu'il prenait au moment où son prédécesseur, le concierge de l'Académie, mourait en emportant une année de revenu de la pension accordée par le Roi. Chardin remettait l'ordre dans cette comptabilité dérangée, et remplissait consciencieusement sa charge jusqu'en 1774, où, fatigué du travail qu'elle lui donnait à lui et à sa femme, il donnait sa démission. Vingt ans aussi Chardin exerça une charge non moins difficile et bien plus délicate, la charge de tapissier du Louvre, d'arrangeur et d'ordonnateur du Salon. Il eut là affaire à bien des vanités, ne mécontenta personne et s'attira l'éloge universel par la place modeste qu'il donnait à ses propres tableaux.

III.

L'Académie ne s'était point trompée : c'était un maître que le peintre de *la Raie*[1], un maître qui allait être le grand peintre de la nature morte.

La nature morte, là en effet est pour ainsi dire la spécialité du génie de Chardin. Il a élevé ce genre secondaire aux plus hautes comme aux plus merveilleuses conditions de l'art. Et jamais peut-être l'enchantement de la peinture matérielle, touchant aux choses sans intérêt, les transfigurant par la magie du rendu, ne fut poussé plus loin que chez lui. Dans ses tableaux d'animaux, ses lièvres, ses lapins, ses perdrix, dans ce qu'on appelait au XVIIIe siècle des *retours de chasse*, quel maître n'égale-t-il pas? Fyt lui-même, plus spirituel, plus piquant, plus amusant à l'œil, plus détaillé de plume et de poil, lui cède en force, en solidité, en largeur de travail, en vérité d'effet. Les fruits, les fleurs, les accessoires, les ustensiles, qui les a peints comme lui? Qui a rendu, comme il la rend, la vie inanimée des choses? Qui a donné aux yeux une pareille sensation de présence réelle des objets? Chardin semble entrer, comme le soleil, dans la belle et sombre petite cuisine de Willem Kalf. C'est une magie à côté de laquelle tout pâlit et tous faiblissent, Van Huysum et ses herbiers de fleurs sèches, de Heem et ses fruits sans air, Abraham Mignon et ses pauvres bouquets, minces, découpés, métalliques.

Sur un de ces fonds sourds et brouillés qu'il sait si bien frotter et où se mêlent vaguement des fraîcheurs de grotte à des ombres de buffet, sur une de ces tables à tons de mousse, au marbre terreux, habituées à porter sa signature, que Chardin verse les assiettes d'un dessert, — voilà le velours plucheux de la pêche, la transparence d'ambre du raisin blanc, le givre de sucre de la prune, la pourpre humide des fraises, le grain dru du muscat et sa buée bleuâtre, les rides et les verrues de la peau d'orange, la couperose des vieilles pommes, les nœuds de la croûte du pain, l'écorce lisse du marron, jusqu'au bois de la noisette. Tout cela est là devant nous, dans le jour, dans l'air, comme à portée de la main. Chaque fruit a la saveur de ses couleurs, le duvet de sa peau, la pulpe

1. Le Musée du Louvre possède de Chardin, sous le n° 96, cette raie sous le titre : *Intérieur de cuisine*. Il possède encore de lui : n° 97, fruits sur une table de pierre ; 98, *la Mère laborieuse;* 99, *le Bénédicité;* 100, lapin et ustensiles de chasse ; 101, ustensiles de cuisine; 102, ustensiles de cuisine; 103, *le Singe antiquaire;* 104, les attributs des arts. (Notice des tableaux de l'école française, par M. Villot, 1858). Les numéros 100, 101, 102 et 103 ont été acquis sous l'administration de M. le comte de Nieuwerkerke.

de sa chair : il semble tombé de l'arbre dans la toile de Chardin. Puis, au travers de ce bouquet d'été et d'automne, ce seront des soupières de Saxe à fleurettes, de massives argenteries, des bocaux d'olives, des bouteilles trapues remuant dans leurs flancs de verre l'or des liqueurs ou les lueurs de sang du vin, mille objets de table sur lesquels le peintre fera jouer, en un petit carré lumineux barré d'ombre, le jour et la croix de la croisée. Car Chardin fait tout ce qu'il voit.

Rien n'humilie ses pinceaux. Il touche au garde-manger du peuple. Il peint le vieux chaudron, la poivrière, l'égrugeoir en bois avec son pilon, les meubles les plus humbles. Nul morceau de nature qu'il méprise. Il attaquera dans une heure d'étude un carré de côtelettes de mouton; et le sang, la graisse, les os, le nacré des nerfs, la viande, sa brosse exprimera tout, et de ses empâtements suintera comme le suc des chairs. C'est à peine s'il se donnera le travail de composer son tableau : il y jettera la vérité toute simple, ce qu'il aura sous les yeux, sous la main. Un gobelet d'argent et quelques fruits autour, rien que cela, c'est un admirable tableau de lui. Le brillant, l'éclair du gobelet n'est fait que par quelques touches de blanc égratignées de pâte sèche; dans les ombres, il y a de tous les tons, de toutes les colorations, des filées d'un bleu presque violet, des coulées de rouge qui sont le reflet des cerises contre le gobelet, du brun rouge effacé et comme estompé dans des ombres d'étain, des piqûres de rouge, de jaune, jouant dans des touches de bleu de Prusse, un rappel continu de toutes les couleurs ambiantes glissant sur le métal poli du gobelet. Étudiez un autre tableau de lui, aussi simple, aussi plein de lumière et d'harmonie : c'est un verre d'eau entre deux marrons et trois noix; regardez un peu longtemps, puis reculez-vous de quelques pas, le verre tourne, c'est du verre, c'est de l'eau, c'est la couleur sans nom faite de la double transparence du contenu et du contenant. A la surface de l'eau, au fond du verre, c'est le jour même qui joue, tremble et se noie. Les gammes les plus tendres, les variations les plus fines du bleu tournant au vert, une infinie modulation d'un certain gris glauque, cristallin et vitreux, une touche partout rompue, des lueurs s'éveillant dans des ombres, de pleines lumières filées comme au doigt sur le bord du verre, c'est tout ce qu'on voit en s'approchant de la toile. Ici, dans ce coin, ce n'est qu'un torchis de pinceau, le coup d'une brosse qu'on essuie, et voilà que dans ce torchis une noix s'ouvre, se recroqueville dans sa coque, montre tous ses cartilages, apparaît dans tous ses détails de forme et de ton.

Mais encore, voyez ces deux œillets : ce n'est rien qu'une égrenure de blanc et de bleu, une espèce de semis d'émaillures argentées en relief;

reculez un peu, les fleurs se lèvent de la toile à mesure que vous vous éloignez, le dessin feuillu de l'œillet, le cœur de la fleur, son ombre tendre, son chiffonnage, son déchiquetage, tout s'assemble et s'épanouit. Et c'est là le miracle des choses que peint Chardin : modelées dans la masse et l'entour de leurs contours, dessinées avec leur lumière, faites pour ainsi dire de l'âme de leur couleur, elles semblent se détacher de la toile et s'animer, par je ne sais quelle merveilleuse opération d'optique entre la toile et le spectateur, dans l'espace.

IV.

Chardin peignit longtemps des natures mortes, sans oser s'élever plus haut, toucher à la peinture des personnages et des sujets vivants. Il vivait alors en grand compagnonnage avec le portraitiste Aved, le camarade, l'ami de toute sa vie, dont il a laissé le portrait — c'est un détail fort ignoré — dans ce tableau du philosophe en habit et en bonnet fourré, lisant un gros livre relié en parchemin, exposé au Salon de 1753 [1]. Chardin se trouvait avec lui; une dame vint demander à Aved son portrait jusqu'aux genoux : elle lui offrait quatre cents livres. Aved trouve la somme trop modique et refuse. Chardin, habitué à des prix plus modestes, insiste auprès de lui pour qu'il ne laisse pas échapper cette occasion, disant que quatre cents livres sont toujours bonnes à gagner. « Oui, lui dit Aved, si un portrait était aussi facile à faire qu'un saucisson. » Chardin, à ce moment, était occupé à couvrir un devant de cheminée. Il n'avait rien trouvé de mieux que d'y peindre franchement, bellement, et de sa large touche, une table avec sa nappe blanche; au bas, un broc et une bouteille dans un seau à rafraîchir; sur la table, deux verres, dont l'un est renversé, un couteau et un saucisson dans un plat d'argent [2]. Piqué au mot d'Aved, peut-être aussi craignant de fatiguer le public avec un genre froid et de voir passer la mode s'il ne se renouvelait, Chardin se promettait d'aborder la figure, et bientôt il se découvrait une nouvelle vocation [3].

Pourtant, ne nous fions point trop à cette anecdote. Qu'on feuillette attentivement l'œuvre de Chardin; le passage du peintre de la nature morte à la nature vivante ne semble point avoir eu cette soudaineté.

1. *La Bigarrure*, vol. 9.
2. Ce devant de cheminée est aujourd'hui dans le cabinet de M. Laperlier.
3. *Abecedario*, de Mariette. — *Mémoires de la vie des Académiciens.*

Deux grands singes au museau taché de noir, un macaque antiquaire plongé dans la contemplation d'une médaille avec le recueillement méditatif du collectionneur et du savant; un autre, travesti en peintre, armé de l'appui-main et peignant académiquement d'après la bosse, nous montrent dès 1726, c'est la date qu'on lit sur un carton, comme l'essai du genre animé chez le tout jeune peintre [1]. Le singe paraît lui servir de transition et de premier modèle. Il touche à la bête humaine comme à un commencement de personnage et à une ébauche de figure. Mais il y a, contre l'assertion de Haillet de Couronne, plus que ces deux singes. Avant tous ses tableaux exposés, avant sa veine bourgeoise, et pour ainsi dire précédemment à son genre, Chardin avait peint, en 1732, selon l'indication de la gravure, une petite toile de figure qui promet, chose singulière, un tout autre peintre que celui qu'il devait être [2]. Et comment, sans le nom inscrit au bas de la planche, nommer Chardin devant ce tableau de grâce et de coquetterie, ces étoffes, d'où s'exhale comme une odeur d'ambre, cette jolie figure aux cheveux courts et *tignonnés*, d'où s'envole un rien de dentelle, ce profil fuyant et perdu dans une douceur d'ombre, ce col chatouillé d'un fil de perles, l'avance provoquante de cette jolie femme, tendant dans une fièvre d'amour la cire à la flamme trop lente de la bougie qu'allume un laquais auquel la gravure dit :

Hâte-toi donc, Frontain, vois ta jeune maîtresse,
Sa tendre impatience éclate dans ses yeux;
Il lui tarde déjà que l'objet de ses vœux
Ait reçu ce billet, gage de sa tendresse.
Ah! Frontain, pour agir avec cette lenteur,
Jamais le dieu d'amour n'a donc touché ton cœur?

Et autour de cette femme, qui n'est que volupté, tout flotte, joue, se chantourne dans la richesse et l'élégance. Les ors soutachent le tapis; les ornements rondissent au montant du fauteuil doré à fond canné; des glands qui retombent retroussent au plafond un dais de brocart. Il y a de l'opulence dans le laquais à grande houppelande, une sveltesse de

1. Deux répétitions de ces deux singes, appartenant à M. Garnier-Courtois, ont été exposées, en 1858, à Chartres; un exemplaire du singe peintre est encore dans la collection de M. Lacaze.

2. Ce tableau de figure paraît à l'exposition que fait Chardin, en 1734, à la place Dauphine, exposition où l'on voit déjà de lui des jeux d'enfants au milieu de natures mortes et de trophées d'animaux. Chardin avait seize tableaux à cette exhibition. (*Mercure de France*, juin 1734. Note communiquée par M. E. Bellier de La Chavignerie.)

race dans la levrette qui gratte avec l'ongle la soie de la grande robe rayée où se dénoue la taille de sa maîtresse[1].

Dans le même temps, dès 1725, un peintre d'histoire s'était tourné vers cette représentation des élégances et des coquetteries du temps. Il avait peint la beauté, le plaisir, l'amour du plus haut monde de la Régence, avec une sorte de richesse magistrale. Son pinceau avait rendu la grandeur de goût des plis, des étoffes, des ajustements, des intérieurs. Il avait su chiffonner la dentelle des *engageantes*, étaler superbement les jupes, faire bouillonner les négligés derrière le dos des Philis, les évaser sur leurs jambes en large éventail. Dans *le Pied de bœuf, la Lecture sous bois, la Déclaration à la Fontaine*, dans *la Toïlette pour le bal* et *le Retour du bal*, le peintre Detroy avait déjà supérieurement exprimé la volupté lâche, molle, abandonnée de ce moment de l'histoire qui, au physique et au moral, semble le déshabillé du règne de Louis XIV. Rien d'aisé, d'exquis, de magnifique comme la façon dont il retrousse une mule, charge un gilet de ramageures d'or, sème les boutons de diamants sur un peignoir, drape un ample domino, dessine ce Décaméron d'un Palais-Royal, enveloppe ces figures de ce nuage de linge dans lequel elles rient avec un air de nonnes galantes et d'abbesses de Chelles. Évidemment il y a là dans ce tableau de la dame qui cachette une lettre, peut-être moins unique qu'on ne le croit dans la carrière de Chardin, une hésitation, un tâtonnement de sa vocation, une tentation et une séduction de Detroy.

Quoi qu'il en soit, la première tentative de Chardin, dans son vrai genre, fut un jeune homme, une sorte de grand dadais adolescent qui fait des *bouteilles de savon*[2], sincère et naïve étude d'après nature, un peu plate, sans accent dans les chairs, et dans laquelle Chardin s'était donné les difficultés d'une grande figure, difficultés qui demeurèrent toujours pour le peintre un écueil. Je placerais volontiers dans ces commencements et ces essais du peintre de figures un autre assez grand sujet[3] tout à fait inconnu qui a comme un avant-goût de Fragonard. C'est une petite fille en fanchon blanche, en casaquin vert, les manches retroussées aux coudes, le tablier blanc, la jupe rose, assise dans un coin de chambre et tendant une gimblette à un petit épagneul faisant le beau. C'est du Chardin, mais du Chardin délayé. Sa couleur grasse bave dans les chairs. On ne

1. M. Dussieux, dans ses *Artistes français à l'étranger* (1856), indique ce tableau comme figurant à la galerie grand-ducale de Carlsruhe.

2. Ce tableau appartient à M. Laperlier.

3. Possédé par M. Guilmard.

le retrouve franc, fin et fort, sûr de sa touche, que dans la toilette faisant presque tout le fond de la scène, la serviette, la brochure, le flacon de verre posés dessus et perdus dans les harmonies de sa palette. Mais tout son talent, un talent ferme et dégagé, à l'aise dans de plus petites dimensions, en pleine possession de son cadre, de ses personnages, de son faire, nous le trouvons dans *la Fontaine* [1] que lui commandait le chevalier de Laroque et que gravait Cochin; nous le trouvons à tous les coins de l'éclatante petite toile, dans ces blancs si rompus et si clairs pourtant du bonnet et du casaquin de la femme penchée et tournant le robinet, dans le chaud coloris de ce bout de profil plein de sang et de santé, dans la bigarrure du cotillon, dans ce travail de brosse qui rend le treillis de la grosse toile et le duveteux de la laine. Prenons garde d'oublier ce remarquable caractère que Chardin va désormais donner à toutes ces scènes par le rendu de l'accessoire et du meuble. Fontaines, fourneaux, poêlons, réchauds, brocs, dévidoirs, pelotes à épingles, écrans, paravents, encoignures, jusqu'aux raquettes et aux quilles des enfants, tout a dans ses tableaux une consistance et comme une intensité de réalité. Tout prend sous sa main, sous son dessin noueux et ressenti, je ne sais quelle solidité, quelle ampleur turgescente. Il étoffe le sac à ouvrage, il fait saillir les côtes de la cruche pansue, il assied l'armoire dans sa massiveté, il peint le chaudron dans son puissant bosselage, et par le gras du contour, par la carrure des lignes, par une sorte d'épaisseur robuste et de grandeur naturelle, les choses dans ses tableaux à personnages arrivent à un style.

Chardin envoyait ce tableau de *la Fontaine* à l'exposition de 1737 [2], qui

1. Un exemplaire de ce tableau est dans le cabinet de M. C. Marcille.

2. Nous croyons devoir donner ici la liste des expositions de Chardin, en y ajoutant la mention des estampes gravées d'après ses tableaux, sans cependant entrer dans le détail des états et des copies qui nous eût mené trop loin. De ses tableaux non exposés, nous ne trouvons gravés que *l'Économe*, par Lebas, *les Osselets*, par Fillœul, deux enfants jouant ensemble, par Cochin père. M. Hédouin, dans sa *Mosaïque*, cite *la Caqueteuse*, par Fessard, et *la Tricoteuse*, par Flipart fils, planches que nous ne connaissons pas.

1737.

Une fille tirant de l'eau à une fontaine; gravé sous le nom de *la Fontaine* par C.-N. Cochin.

Une petite fille s'occupant à savonner; gravé sous le nom de *la Blanchisseuse* par C.-N. Cochin.

Un jeune homme s'amusant avec des cartes; gravé sous le nom du *Château de cartes* par Fillœul.

Il y a un autre *Château de cartes* où le garçonnet a la tête découverte; gravé par Aveline. Enfin Marcenay de Guy en a fait une petite eau-forte.

rouvrait la série des expositions suspendues depuis 1704, et qui semblait venir à point pour donner aux figures du peintre la consécration du succès. A côté de sa *Fontaine*, il avait sa *Blanchisseuse*, commandée, ainsi que *la Fontaine*, par le chevalier de Laroque, l'amateur à la jambe de bois, immortalisé par une toile de Watteau. Outre ses *Deux cuisines*, c'est

Un chimiste dans son laboratoire.

Un petit enfant avec des attributs de l'enfance; gravé par C.-N. Cochin. Au bas, les deux vers :

Sans souci, sans chagrin. . . . . .

Une petite fille assise s'amusant avec son déjeuner; gravé par C.-N. Cochin, avec, au bas, les deux vers :

Simple dans mes plaisirs. . . .

Une petite fille jouant au volant; gravé sans nom de graveur dans les anciennes épreuves. Le possesseur de la planche, qui l'a retrouvée dernièrement, y a mis le nom de Lepicié. N'est-ce pas plutôt C.-N. Cochin?

Un bas-relief peint en bronze.

1738.

Un petit tableau représentant un garçon cabaretier qui nettoie son broc; gravé par C.-N. Cochin sous le titre *le Garçon cabaretier*.

Un tableau représentant une jeune ouvrière en tapisserie.

Un tableau représentant une récureuse; gravé par C.-N. Cochin sous le titre *l'Écureuse*. L'indication, sur la gravure du cabinet du comte de Vence, indiquerait que la gravure en a été faite, ainsi que pour le garçon cabaretier, d'après une répétition exposée en 1757, à moins que le tableau n'ait été exposé deux fois, ce que je serais porté à croire.

Une ouvrière en tapisserie qui choisit de la laine dans son panier; gravé sans titre, en 1757, par Flipart. Une copie de cette planche a été gravée sous le nom de *l'Amusement utile* par Cécile Magimel, et une planche en couleur avec quelques différences dans le fond a été gravée en couleur par Gautier d'Agoty, qui a gravé avec le même procédé le pendant de ce petit tableau, *le Dessinateur*.

Son pendant, un jeune écolier qui dessine; gravé, en 1757, par Flipart.

Un tableau de quatre pieds en carré, représentant une femme occupée à cacheter une lettre; gravé sans titre par Fessard.

Un petit tableau représentant le fils de M. Godefroy, joaillier, appliqué à voir tourner un toton; gravé sous le titre *le Toton* par Lepicié, en 1742.

Un jeune dessinateur taillant son crayon; gravé à Londres en 1740 par Faber. (Manière noire.)

Le portrait d'une petite fille de M. Mahon, marchand, s'amusant avec sa poupée; gravé, en 1743, sous le titre *l'Inclination de l'âge* par Surugue fils.

1739.

Une dame qui prend du thé; gravé par Fillœul sous le titre *Dame prenant son thé*.

le nom que le public donnait aux deux pendants, Chardin avait encore à cette exposition six autres tableaux qui attiraient le public, enchantaient les artistes et ravissaient le goût français si longtemps privé de sujets naïfs, familiers, pris dans la simplicité du vrai, dans le négligé des habitudes du temps et l'intimité de ses mœurs. Trois de ces tableaux ne

L'amusement frivole d'un jeune homme faisant des bouteilles de savon; gravé par Fillœul sous le titre *les Bouteilles de savon.*

Un petit tableau en hauteur représentant la gouvernante; gravé par Lepicié, en 1739, sous le titre *la Gouvernante.*

Autre représentant la pourvoyeuse, gravé par Lepicié, en 1742, sous le titre *la Pourvoïeuse.*

Autre, les tours de cartes; gravé en 1744 par Surugue fils sous le titre *les Tours de cartes.*

La ratisseuse de navets; gravé par Lepicié en 1742, sous le titre *la Ratisseuse.*

1740.

Un tableau représentant un singe qui peint; gravé en 1743 par Surugue fils sous le titre *le Peintre.*

Autre, le singe de la philosophie; gravé par Surugue fils en 1743, sous le titre *l'Antiquaire.*

Autre, la Mère laborieuse; gravé en 1740 par Lepicié, sous le titre *la Mère laborieuse.*

Autre, le Bénédicité; gravé en 1744 par Lepicié, sous le titre *le Bénédicité.* Le succès de cette planche fut tel, que Renée-Élisabeth-Marie Lepicié en fit une copie.

Autre, la Petite Maîtresse d'école; gravé en 1740 par Lepicié, sous le titre *la Maîtresse d'école.*

1741.

Un tableau représentant le négligé ou toilette du matin, appartenant à M. le comte de Tessin; gravé, en 1741, sous le titre *le Négligé, ou Toilette du matin.*

Autre représentant le fils de M. Le Noir s'amusant à faire des châteaux de cartes; gravé par Lepicié, sous le titre *le Château de cartes.*

1743.

Un tableau représentant le portrait de Mad. Le... tenant une brochure; gravé par L. Surugue en 1747, sous le titre *l'Instant de la méditation.* Un second état porte une dédicace à M. Lenoir; il y en a encore une copie en manière noire par Houston.

Autre petit tableau représentant des enfants qui s'amusent au jeu de l'oie; gravé par Surugue fils en 1745, sous le titre *le Jeu de l'oie.*

Autre faisant pendant, où sont aussi des enfants faisant des tours de cartes.

1746.

Un tableau, répétition du *Bénédicité,* avec une addition pour faire pendant à un Téniers placé dans le cabinet de M***.

Autre, Amusements de la vie privée; gravé par Surugue en 1747, sous le titre *les Amusements de la vie privée.*

Le portrait de M *** ayant les mains dans son manchon.

représentaient que des enfants surpris par le peintre dans le sans-façon de leur pose, dans leur grâce naturelle, animés et pour ainsi dire encore essoufflés par leurs jeux. Mais quelle réjouissance, pour les visiteurs du Salon, que ces aimables petites, joufflues, bien portantes, riantes de santé et de la joie de leur âge! Chardin les avait peintes sans fard aux

Le portrait de M. Levret, de l'Académie royale de chirurgie; gravé par Louis Le Grand.

1747.

La Garde attentive, ou les aliments de la convalescence. Ce tableau fait pendant à un autre du même auteur qui est dans le cabinet du prince de Lichtenstein, et dont il n'a pu disposer, ainsi que de deux autres qui sont partis depuis peu pour la cour de Suède.

1748.

L'élève studieux, pour servir de pendant à ceux qui sont partis l'année dernière pour la cour de Suède.

1751.

Un tableau de dix-huit pouces sur quinze de large. Ce tableau représente une dame variant ses amusements.

La dame variant ses amusements, plus connue sous le nom de *la Serinette,* a été gravé par Cars, sans titre, mais avec une dédicace de Chardin à M. de Vandières.

1753.

Deux tableaux-pendants sous le même numéro; l'un représente un dessinateur d'après le *Mercure,* de M. Pigalle, et l'autre une jeune fille qui récite son évangile. Ces deux tableaux, tirés du cabinet de M. de La Live, sont répétés d'après les originaux placés dans le cabinet du roi de Suède. Le dessinateur est exposé pour la seconde fois avec des changements.

Le dessinateur, d'après le *Mercure,* de Pigalle, a été gravé par Lebas sous le titre *l'Étude du dessin.* La jeune fille récitant l'évangile a été gravée par Lebas sous le titre *la Bonne Éducation.*

Un philosophe occupé de sa lecture. Ce tableau appartient à M. Bosery, architecte. Ce tableau, que *La Bigarrure* et Fréron, dans les *Observations sur la physique, l'histoire naturelle et la peinture* (1752, 1755), disent être le portrait d'Aved, a été gravé neuf ans avant par Lepicié, en 1744, sous le titre *le Souffleur.* Ne serait-ce point une répétition du chimiste dans son laboratoire, exposé en 1737?

Un petit tableau représentant un aveugle; gravé par Surugue fils sous le titre *l'Aveugle.*

Autre, un chien, un singe et un chat peints d'après nature. Ces deux tableaux, tirés du cabinet de M. de Bombarde.

Une perdrix et des fruits appartenant à M. Germain.

Deux tableaux-pendants sous le même numéro, représentant des fruits, tirés du cabinet de M. de Chasse.

Un tableau représentant du gibier, appartenant à M. Aved.

1755.

Des enfants se jouant avec une chèvre. Imitation d'un bas-relief de bronze.

Un tableau d'animaux.

joues, sans poudre aux cheveux, le petit bonnet de linge mutinement posé sur la tête, le corsage garanti par la bavette du tablier, mignonnes dans leur grosse jupe de laine : l'une laisse retomber la lourde raquette du temps, l'autre passe toute fière, son tambour pendu en bandoulière, et traîne un petit moulin à vent découpé dans un jeu de cartes; celle-ci,

1757.

Un tableau d'environ six pieds représentant des fruits et des animaux.

Deux tableaux dont l'un représente les préparatifs de quelques mets sur une table de cuisine; et l'autre, une partie de dessert sur une table d'office. Ils sont tirés du cabinet de l'École française de M. de La Live de July.

Une femme qui écure.

Tableau tiré du cabinet de M. le comte de Vence.

Le portrait en médaillon de M. Louis, professeur et censeur royal de chirurgie; gravé par Miger en 1766.

Un tableau d'une pièce de gibier avec une gibecière et une poire à poudre. Tiré du cabinet de M. Damery.

1759.

Un tableau d'environ sept pieds de haut sur quatre de large, représentant un retour de chasse. Il appartient à M. le comte du Luc.

Deux tableaux de deux pieds et demi sur deux pieds de large, représentant des pièces de gibier avec un fourniment et une gibecière. Ils appartiennent à M. Trouard, architecte.

Deux tableaux de fruits d'un pied et demi de large sur seize pouces de haut. Ils appartiennent à M. l'abbé Trublet.

Deux autres tableaux de fruits de même grandeur que les précédents, du cabinet de M. Silvestre, maître à dessiner du Roi.

Deux petits tableaux d'un pied de haut sur sept pouces de large. L'un représente un jeune dessinateur, l'autre une fille qui travaille en tapisserie. Ils appartiennent à M. Cars, graveur du Roi.

1761.

Le Bénédicité. Répétition du tableau qui est au cabinet du Roi, mais avec des changements. Il appartient à M. Fortier, notaire.

Plusieurs tableaux d'animaux. Appartenant à M. Aved, conseiller de l'Académie.

Des vanneaux. Appartenant à M. Silvestre, maître à dessiner du Roi.

Deux tableaux de forme ovale. Appartenant à M. Roettiers, orfévre du Roi.

1763.

Des fruits.

Le Bouquet.

Ces deux tableaux appartiennent à M. le comte de Saint-Florentin.

Des fruits. Appartient à l'abbé Pommyer, conseiller en Parlement.

Des fruits.

Le débris de déjeuner.

Ces deux tableaux sont du cabinet de M. Silvestre, de l'Académie royale de peinture et maître à dessiner de Sa Majesté.

grave sur sa chaise de bois, un panier et une grosse tartine devant elle, fait un jeu de passe-passe avec les cerises de son déjeuner. C'est ainsi que Chardin représente les enfants, naïvement, au naturel, en les observant dans leur physionomie, dans leur air, dans leurs poses d'instinct. Et

Un petit tableau. Appartenant à M. Lemoyne, sculpteur du Roi.

Plusieurs autres tableaux.

1765.

Les attributs des sciences, ceux des arts et ceux de la musique. Ces trois tableaux, de trois pieds dix pouces de haut sur trois pieds dix pouces de large, sont destinés pour les appartements de Choisy.

Trois tableaux, dont un ovale, représentant des rafraîchissements, des fruits et des animaux. Hauteur, trois pieds six pouces; largeur, quatre pieds six pouces. L'ovale a cinq pieds de haut.

Plusieurs tableaux, dont un représente une corbeille de raisins.

1767.

Deux tableaux cintrés, d'environ trois pieds de haut sur quatre pieds six pouces de large, représentant divers instruments de musique et destinés pour les appartements de Bellevue. Au Roi.

1769.

Les attributs des arts et les récompenses qui leur sont accordées. Hauteur, quatre pieds; largeur, cinq pieds. Ce tableau, répétition, avec quelques changements, de celui fait pour l'impératrice des Russies, appartient à M. l'abbé Pommyer, conseiller en la grand'chambre du Parlement, honoraire, associé libre de l'Académie.

Une femme qui revient du marché. Ce tableau, aussi répétition, avec changements, appartient à M. Silvestre, maître à dessiner des Enfants de France.

Une hure de sanglier. Hauteur, deux pieds six pouces; largeur, trois pieds. Tiré du cabinet de Monseigneur le Chancelier.

Deux tableaux représentant des bas-reliefs.

Deux tableaux de fruits.

Deux tableaux de gibier.

1771.

Imitation d'un bas-relief.

Trois têtes d'étude, pastel.

1773.

Une femme qui tire de l'eau à une fontaine. Ce tableau appartient à M. Silvestre, maître à dessiner des Enfants de France; c'est la répétition d'un tableau appartenant à la reine douairière de Suède.

Tête d'étude au pastel.

1775.

Trois têtes d'étude au pastel.

1777.

Imitation de bas-relief.

Trois têtes d'étude au pastel.

1779.

Plusieurs têtes d'étude au pastel.

comme il rend leur joli sérieux, leur plaisir tranquille, sans bruit, appliqué, presque recueilli dans un coin d'appartement! Comme il les fait attentifs, se haussant sur la pointe du pied, retenant leur souffle, devant l'échafaudage d'un château de cartes! Comme il s'entend à traduire l'étonnement, l'émerveillement de ces jeunes regards trompés avec des tours d'adresse! De quelle émotion il anime ce petit monde penché sur un jeu d'oie, l'oreille et l'âme au bruit du cornet d'où vont tomber les dés! Et quelle finesse et que de nuances il sait mettre dans toutes ces petites expressions qui commencent un visage de femme : la moue de la petite fille devant les gronderies, son air important de maternité, lorsqu'elle berce dans ses bras sa poupée costumée en religieuse, sa jolie petite mine doctorale, lorsqu'elle montre avec son aiguille l'A B C à un petit frère coiffé du lourd bourrelet du temps!

Le succès de cette peinture familière et domestique, abandonnée en France depuis Abraham Bosse et les Le Nain, décidait la fortune du nom de Chardin. La gravure lui donnait la popularité; elle répandait l'image et le bruit de son talent, au delà du public des expositions, dans toute l'immense clientèle du goût de Paris, par toute cette Europe du XVIIIe siècle remplie de notre art, amoureuse de notre génie, *l'Europe Française*, ainsi que la nommait Caraccioli. La vulgarisation de la gravure, nulle de ses natures mortes ne l'avait eue, pas même cette raie superbe et d'un si puissant effet qui avait valu au peintre, parmi les amateurs, le surnom de Rembrandt français. Encore aujourd'hui elles sont vierges de reproduction gravée, et c'est à peine si la lithographie y a touché. Mais aussitôt que paraissent ces petites scènes, les graveurs se les disputent, les meilleurs ouvriers du burin se les arrachent. On les grave à leur apparition; on les grave une fois, deux fois, quelquefois trois; pour chaque changement, c'est une planche nouvelle. On a beau chercher dans la suite des tableaux mentionnés de Chardin, on n'en trouve guère qu'un seul ayant échappé au burin : c'est celui qui a pour titre *les Aliments de la convalescence*, et qui fut comme enlevé de l'Exposition par le prince de Lichtenstein[1]. Et voyez l'empressement de la publication : dès le mois de mai 1738, Fessard mettait en vente rue Saint-Denis, *au Grand-Saint-Louis*, *la Dame cachetant une lettre*, dont le tableau ne devait être exposé qu'au Salon de l'année. Le mois suivant, rue Saint-Jacques, *à Saint-Thomas*, chez Cochin, sont mises en vente *la Petite Fille aux cerises* et *la Petite Fille au moulin à vent*, exposées au Salon de 1737[2]. Devant ses

1. On voit chez M. Laperlier une esquisse de ce tableau.
2. *Mercure de France*, 1738.

tableaux à peine secs, les plus renommés, les maîtres de l'outil se mettent à l'œuvre et entament le cuivre. A la suite de Fessard, de Cochin père, de Cochin fils, c'est Lebas, c'est Lepicié, c'est Fillœul, c'est Surugue père, c'est Surugue fils, l'auteur de ce chef-d'œuvre *les Tours de cartes;* ce sont tous ces grands artistes, encore méconnus aujourd'hui, si fidèles pourtant, si habiles, et de tant de souplesse! Tout à l'heure ils rendaient les scènes à ciel ouvert de Watteau, sa touche pétillante, son faire nerveux, ses paradis frissonnants, ses bouquets d'Amours, ses corbeilles de femmes, sa couleur de féerie; maintenant les voici exprimant tout Chardin, le corps et l'âme de sa peinture, ses lumières reposées, ses fonds assoupis, ses blancs gras, ses intérieurs presque sévères à force de tranquille harmonie. Sous leurs tailles croisées et renforcées, sous leurs travaux d'un moelleux ferme, conduits dans le sens des lignes et des formes, sous le grain de leur pointillé, le tableau même de Chardin revient et sort du papier. On retrouve ses gris, ses clairs, le beurré de sa touche, le plissement simple et riche de ses linges, l'accentuation ressentie de ses accessoires, le ferme modelé de ses chairs. Chardin dut beaucoup à ces admirables interprètes de son dessin, de sa palette même. Il leur dut de meubler les intérieurs de son siècle, d'entrer dans le ménage, d'orner les chambres de famille avec ces images de son temps, avant les Greuze, les Beaudoin, les Jeaurat, les Eisen, qui chassent, au grand regret des Mariette, les gravures de l'histoire et de la fable. Il leur dut cette réputation immense, cette mode universelle[1] qui alla jusqu'à remplir l'Allemagne de mauvaises copies allemandes de ses gravures, et à faire acheter du public, sur la seule recommandation de son nom, mis faussement au bas des planches, les grossières images de Dupin l'aîné et de Charpentier : *la Souricière, la Ménagère, l'Enfant gâté, le Chat au fromage*, etc.

En 1738, Chardin exposait *le Garçon cabaretier* et *l'Écureuse*[2]. Il montrait aussi à cette exposition un tableautin exquis, *le Dessinateur*, où, dans un tout petit cadre, il semblait avoir voulu mettre en bouquet toutes ses fleurs de ton. Il y a là pour Chardin comme un sujet aimé. Le dessin, les premières études, les commencements du peintre qui tâtonne, le

1. Le bon marché dut ajouter à cette vogue des gravures de Chardin. Nous trouvons, dans un catalogue imprimé des planches en vente chez Lebas, les prix suivants: *Le Négligé ou la Toilette du matin*, une livre dix sols; *la Dame prenant son thé*, une livre, etc.

2. Ces deux tableaux, ainsi que *le Dessinateur* et son pendant *l'Ouvrière en tapisserie*, sont possédés par M. Camille Marcille, chez lequel il faut aller étudier Chardin, pour rendre toute justice au peintre.

crayon en main, c'est pour lui un souvenir de jeunesse à l'évocation duquel il se plaît. L'atelier, ses fonds calmes où dort si bien l'ombre, la palette pendue, l'académie à la sanguine de quelque Vanloo accrochée par quatre clous au mur, la toile ébauchée, les cartons ventrus, le plâtre estropié, tout ce pittoresque mobilier de la peinture, se prêtant si bien aux pinceaux du peintre, ce décor de sa vie revient souvent dans son œuvre. Il se plaît à peindre l'écolier, le *polisson* avec son petit tricorne et son gros catogan, l'habit troué à l'épaule d'un bel accroc de misère, assis les jambes croisées par terre, le carton sur ses genoux, et le nez sur un carton. Et à côté de ce Dessinateur, dont il fera des répétitions, il en expose, la même année, un autre; celui-ci svelte, élancé, élégant, le tricorne bien campé, le dos battu du flot d'une grande perruque, taillant indolemment son crayon, en s'appuyant du coude sur une feuille de papier où l'on devine une tête de satyre : c'est ainsi que nous le montre une rarissime gravure en manière noire, publiée par Faber à Londres, en 1740. Dans une dernière et plus importante composition, Chardin reprendra encore, quelques années plus tard, ce personnage du peintre et ce thème de l'atelier : cette fois, par un jour du nord, dans un grand grenier froid que chauffe le *brasero* des ateliers d'alors, le Dessinateur assis, le carton sur ses genoux, la tête avancée, le regard tendu, dessine le *Mercure* de Pigalle, tandis qu'un de ses amis, un rouleau de papier sous le bras, son petit manchon d'homme à la main, regarde par-dessus sa tête.

EDMOND ET JULES DE GONCOURT.

(La suite prochainement.)



GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE[1]

LIVRE PREMIER

ARCHITECTURE

(SUITE DE LA PROPOSITION XXV.)



L'ARC OUTRE-PASSÉ. — *Style arabe.* Lorsque le génie de l'art s'éteint dans une partie du monde, il s'éveille dans une autre; il est en cela comme le soleil dont tous les couchants sont des aurores. C'est durant la plus triste époque de notre moyen âge, du VIIe au Xe siècle, que l'art musulman se constitue et qu'il élève à Jérusalem la mosquée d'Omar sur l'emplacement du temple de Salomon, au Caire les mosquées d'Amrou et de Touloun, en Espagne la fameuse mosquée de Cordoue et le merveilleux palais de Zara, qui était porté sur quatre mille trois cents colonnes.

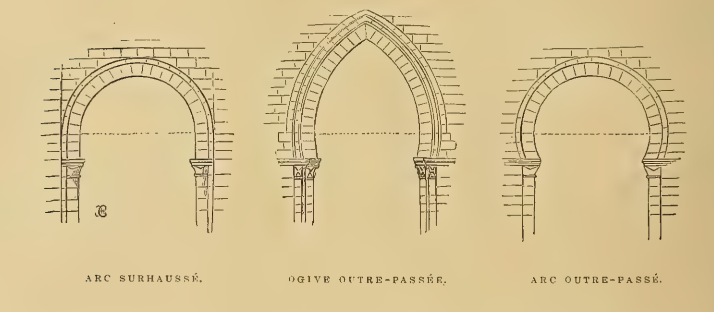
Mahomet vient au monde presque au moment où Justinien meurt, quand l'art byzantin est dans tout son éclat. Il ne faut donc pas s'étonner

1. Il est nécessaire, pour l'intelligence de ce travail, de se reporter aux fragments du même ouvrage déjà publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* des 1er avril, 1er mai, 15 juin, 15 août 1860; 1er août et 1er décembre 1861; 1er février, 1er mars, 1er juin, 1er août 1862; 1er février, 1er mars, 1er avril, 1er mai, 1er juillet et 1er septembre 1863.

que la première architecture des Arabes, convertis à l'islamisme et sortis de la vie nomade, accuse une provenance byzantine. Néanmoins, cette architecture ne tarde pas à prendre une physionomie, à se distinguer par un style propre. Il n'était pas possible, en effet, qu'une religion nouvelle ne fît pas naître une nouvelle architecture. Le sentiment religieux, qu'éveillèrent d'abord les préceptes du Coran, était sévère et grave. A l'exemple du Prophète, qui avait glorifié la pauvreté, la société arabe fut, dans le principe, austère, patriarcale et simple. L'islamisme signifiait alors au plus haut degré ce qu'il signifie en effet : *l'action de s'abandonner à Dieu.* Mais bientôt la simplicité primitive s'altère, l'empire s'agrandit, et, en s'agrandissant, il se laisse pénétrer par les civilisations environnantes et par le luxe des peuples conquis. De riches mosquées s'élèvent au Caire, et ce n'est plus le plein-cintre qui en dessine les arcs, c'est l'ogive. Ces arcs ont leur retombée sur des colonnes cantonnées dans les angles rentrants des piliers et dans ceux des montants de fenêtres : premières innovations qui tranchent déjà sur les formes des architectures antérieures et qui se manifestent dans les mosquées d'Amrou et de Touloun, décrites par M. Pascal Coste (*Monuments du Kaire*). Cependant, le dernier des Ommiades, Abd-el-Rhaman, réfugié en Espagne, y fonde une dynastie, et va faire de Cordoue une seconde Byzance en y construisant une mosquée qui doit rivaliser de splendeur avec Sainte-Sophie. L'arc outre-passé devient alors un des signes distinctifs de l'art musulman. Cet arc, que les Anglais ont appelé en fer à cheval, *horse shoe arc*, est, disons-nous, un des caractères du style arabe. Il se peut qu'il ait été isolément employé par les Byzantins et les Persans avant la domination musulmane, mais il est certain qu'on ne le voit se produire, comme courbe dominante et franchement tracée, que dans les monuments arabes. C'est tout à fait par exception qu'on le rencontre plus tard dans les constructions chrétiennes de l'Occident, notamment dans la célèbre cathédrale de Tournay, si imposante et si belle.

Le croissant et l'arc outre-passé sont-ils, aux yeux des mahométans, les symboles de l'hégire, c'est-à-dire de la fuite de Mahomet à Médine, qui arriva pendant la nouvelle lune, en l'an 622 de notre ère? Cela n'est pas invraisemblable, et on peut le croire si on prend en considération le goût prononcé des Orientaux pour le symbolisme. Mais l'arc outre-passé, sans parler de son élégance, possède une propriété précieuse qui n'a pas été assez connue ou suffisamment estimée. Lorsqu'on a besoin de surélever un arc, par exemple, pour employer des supports monolithes un peu courts, comme l'étaient les fûts de marbre antiques, souvent tronqués,

dont les Arabes disposaient, il vaut mieux outre-passer l'arc que le surhausser. Dans l'un et l'autre cas, le cintre sera plus haut que la moitié de son diamètre; mais si l'arc est outre-passé, le spectateur sera frappé du surhaussement, parce qu'il verra la surface de l'intrados dans toute son étendue. Si l'arc est surhaussé, au contraire, comme il se termine alors par deux lignes droites et parallèles, la saillie de l'imposte cache au regard le surhaussement qu'on a obtenu en prolongeant ces deux lignes, de façon que l'artiste perd d'un côté par la perspective ce qu'il a gagné de l'autre par la construction. En ce qui touche la solidité de l'arc en fer à cheval, Quatremère de Quincy fait une observation qui ne nous paraît pas juste (*Moresque architecture*) : « Cette forme, dit-il, serait vicieuse en pierre, parce que la charge perpendiculaire qui porterait sur de tels



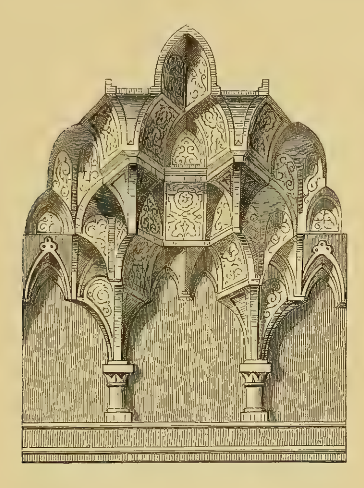
ARC SURHAUSSÉ. OGIVE OUTRE-PASSÉE. ARC OUTRE-PASSÉ.

arcs manquerait, dans les parties inférieures d'un tel cintre, de la résistance nécessaire. » Quatremère aurait sans doute raison s'il parlait de la solidité *apparente*, mais il parle de la solidité réelle. Or, il suffit de jeter les yeux sur les figures ci-jointes pour s'apercevoir que l'arc outre-passé n'est autre chose qu'un arc surhaussé dont le pied reste élargi, et que la partie inférieure qu'on a laissée pleine demeure étrangère à la solidité de l'arc, si tant est qu'elle n'y ajoute rien.

Adopté par les Arabes en Espagne, en Afrique, en Sicile, le système d'outre-passer l'arc plein-cintre et même l'arc ogive amène l'allongement du support par l'interposition d'un dé entre l'imposte et le chapiteau des colonnes. A Cordoue, une alternance de couleurs et de matériaux décore l'archivolte des arcades qui, au lieu de se rattacher à des voûtes, supportent un plafond en charpente, rehaussé de peintures. Dix-neuf grandes nefs coupées à angles droits par trente-cinq nefs plus petites composent

cette mosquée célèbre, véritable forêt de colonnes où l'œil s'égare, se retrouve et se perd encore, et qui, sous sa toiture horizontale, est remplie d'une sombre majesté. Aux approches du sanctuaire, l'artiste arabe découpe en festons ses archivoltes et s'ingénie à les superposer en les découpant encore, de manière à laisser passer l'air et le jour par ces croissants multipliés.

Viennent ensuite les fantaisies d'un art plus raffiné qui se met au



VOUTE ARABE, DITE A STALACTITES.

service du plaisir, obéit aux caprices de l'imagination et en exprime les rêves. Si la coupole byzantine sur plan carré et sur pendentifs reparaît dans les mosquées ou dans les palais arabes, elle n'a plus les dimensions hardies qui étonnent, qui imposent; mais elle s'élève soutenue par des pendentifs d'un genre tout à fait singulier et inconnu. Ce sont des niches en miniature, de menues sections de coupoles, de petits triangles sphériques et des fragments de berceau, agencés, groupés dans un ordre merveilleux, et qui montent en encorbellement l'un sur l'autre, jusqu'à ce qu'ils finissent par regagner le plan circulaire sur lequel doit reposer la coupole. Chacun des triangles sphériques représente en petit la fonction que remplissent en grand tous les triangles et toutes les autres figures. Cette superposition de prismes verticaux qui se projettent en saillie, et

qui, pour plus de légèreté, se creusent en alvéoles, ou s'évident en niches, brisent la lumière comme ferait une cristallisation, et produisent à l'œil l'effet des stalactites naturelles. La voûte arabe, prenant alors l'aspect d'une grotte, procure à l'esprit l'idée de fraîcheur.

Souvent il arrive, comme à l'Alhambra, que les arcs et les voûtes arabes ne sont qu'un mensonge du constructeur. Lors même que sur les colonnes de marbre sont élevés des piliers de brique reliés entre eux par des pièces de bois horizontales, un arc fictif, qui n'a rien à porter, se dessine dans l'ouverture carrée formée par ces poutres et ces colonnes, et les tympans de l'arc, garnis de tuiles en diagonale, reçoivent les ornements de stuc qui y sont attachés avec des clous, des crochets, des roseaux noyés dans le plâtre, — frêle construction qui a pourtant duré plusieurs siècles, — de sorte que la voûte et l'arcade, fait observer Girault de Prangey (*Essai sur l'architecture des Arabes*), ne sont guère employées dans l'art moresque en Espagne que comme disposition ornementale, le bois jouant partout un grand rôle et les parties solides se composant de supports isolés, de poutres et de murs.

La religion du musulman, ses idées, ses songes, sa vie devenue cachée et sédentaire, après avoir été errante, ses mœurs lascives, tout cela est exprimé à merveille par l'architecture arabe.

Au dehors, elle n'offre que de grandes lignes et des pleins formidables : elle est austère et nue. Si parfois le mur extérieur se décore d'arcades en fer à cheval ou en ogive, comme on en voit aux palais de la Cuba et de la Zisa, près de Palerme, ces arcades sont aveugles; elles représentent une ouverture qui aurait été bouchée après coup pour s'opposer à la curiosité du passant, pour murer la vie intime.

Au dedans, le luxe est prodigieux et la sensualité satisfaite. Ce sont des découpures d'une délicatesse inouïe, des broderies sans fin qui frangent l'intrados des arcades, et comme celles-ci reposent sur des colonnes qui paraîtraient grêles pour le poids qu'elles supportent, on allége le fardeau en sculptant dans les tympans de l'arc des ornements à jour par où se glissera la fraîcheur des courants d'air. Partout sont répandus à profusion des ornements rehaussés de couleurs et d'or. Toutes les surfaces sont ouvrées comme des tapis de Perse : « Il semble, dit Owen Jones (*Plans, coupes et élévations de l'Alhambra*), que les Arabes ont transplanté dans leurs habitations fixes, et sous une autre forme, les étoffes et les châles de l'Inde qui ornaient leurs premières demeures; qu'ils ont changé les mâts de leurs tentes en colonnes de marbre et les tissus de soie en plâtre doré. » Le chapiteau classique des Grecs et le chapiteau cubique des Byzantins sont tantôt transformés par un réseau d'entre-

lacs, tantôt arrondis aux arêtes, tantôt chargés de pendentifs en miniature, comme si les suintements de la grotte s'étaient infiltrés jusque sur le vase des supports. L'atmosphère est assainie par des fontaines



CHAPITEAU ARABE.

d'eau vive qui coulent dans des rigoles de marbre, ou jaillissent dans des vasques de porphyre. A l'Alhambra, c'est une rangée de lions qui portent les bassins de la fontaine, et ces lions, sculptés ou plutôt construits d'un ciseau rude qui les accuse par un modelé rudimentaire, rappellent l'idée de l'animal plus encore que ses formes.

Mais c'est là une exception tout à fait rare dans l'art musulman. En interdisant la représentation de la figure humaine et des animaux, la religion de Mahomet a condamné l'architecture arabe à une ornementation purement optique, sans signification et sans vie. De là naissent ces innombrables mélanges de faces et d'angles, de droites et de courbes, qui, renouvelés des Persans, ne servent qu'à conduire l'œil dans un labyrinthe sans issue et sans fin, mais non sans attrait. L'aride géométrie est appelée à concourir au décor des chapiteaux, des montants, des murs et des frises. On aperçoit, ici, des triangles qui sont noués par le sommet et dont la base coupée se tourne en volutes et va s'enchevêtrer en d'autres triangles; là, des losanges qui ne se terminent point ou des carrés qui s'enlacent et qui s'ouvrent au passage d'une diagonale interrompue; ou bien des trapèzes qui se combinent et se rachètent de manière à former par leurs côtés inégaux des figures régulières, croisées par des lignes dont la marche, capricieuse en apparence, est cependant prévue et réglée par le décorateur. Qui le croirait? de tous ces froids éléments résulte une ornementation pleine de saveur! Viennent ensuite des cordes ingénieusement

tressées, qui forment des nœuds inextricables dont les gracieux problèmes intriguent et amusent pour un instant le regard. Et ce canevas mathématique de l'ornementation arabe est justement ce qui la distingue de toutes les autres. Les rinceaux, les fleurons, les entrelacs, les polygones géométriques, bien qu'emmêlés par des complications infinies, sont soumis à une loi d'arrangement qui permet au contemplateur de retrouver le fil de ce dédale. Ces figures fantastiques s'embrouillent avec symétrie; une secrète méthode préside à la distribution de ces chimères.

Cependant le spectateur doit bientôt se lasser de tant de signes abstraits, d'où les images de la vie ont disparu. Chose singulière! les objets qui n'occupent pas l'esprit sont ceux dont il se fatigue le plus vite. Aussi les Arabes ont-ils suppléé par l'écriture aux êtres animés qu'ils n'osaient introduire dans leur décoration. Ne pouvant figurer le corps de l'homme, ils ont figuré sa pensée. La religion de Mahomet, qui promet la volupté, pouvait être rappelée sans impudeur, même dans un palais ouvert aux délices de la vie sensuelle. C'est ainsi que les graves versets du Coran traversent l'ornementation et l'enrichissent par une variété nouvelle de



ÉCRITURE ARABE DES PREMIERS SIÈCLES, DITE COUFIQUE.

formes et de contours. L'écriture arabe des premiers siècles, celle qu'on nomme *coufique*, se compose de caractères mâles, aux bases anguleuses, aux brusques évolutions, et dont la ferme élégance a quelque chose de monumental. Du sein de ses molles rêveries, le khalife, entouré de ses esclaves et de ses femmes, voit passer sur la muraille des sentences qui tournent son esprit vers Dieu et le plongent dans une rêverie plus profonde et plus haute. Quelquefois, pour rehausser l'importance et l'éclat des lettres coufiques, l'artiste arabe les écrit en faïence émeraude sur un fond blanc et les coupe de légers fleurons en noir et azur. Mise en œuvre par le génie oriental, la faïence émaillée forme dans l'art moresque des mosaïques d'une coloration violente, mais harmonieuse; elle oppose le

poli de ses surfaces à l'aspect grenu et mat des parois de plâtre dépolies par des myriades de lotus, de triangles et de gaufrures; et tandis que la lumière se réfléchit sur l'émail, elle va s'amortir et s'absorber sur les dentelles des arcades et sur les draperies de stuc qui semblent revêtir toutes les surfaces et tous les murs.

En résumé, l'emploi de l'arc outre-passé et de l'ogive employée à titre décoratif;

Les pendentifs dits en stalactites;

Le chapiteau cubique délicatement orné d'entrelacs peu en relief ou chargé de pendentifs en miniature;

L'intrados des arcs découpé en fines broderies et les tympans percés à jour;

Le système de l'arc et de la voûte souvent simulé par une construction en bois qui porte des voûtes fictives et des arcades appliquées;

Au dehors, l'extrême rareté des ouvertures et l'austérité des murailles;

Au dedans, une ornementation prodiguée à toutes les surfaces, composée de fleurons, d'entrelacs et de figures géométriques, et rehaussée de couleurs et de dorures;

L'absence de tout signe rappelant la vie animale;

Enfin, l'écriture se mêlant à la décoration et remplaçant les images de la vie par l'expression de la pensée :

Tels sont les traits marquants du style arabe, en tant qu'il se distingue de l'art byzantin.

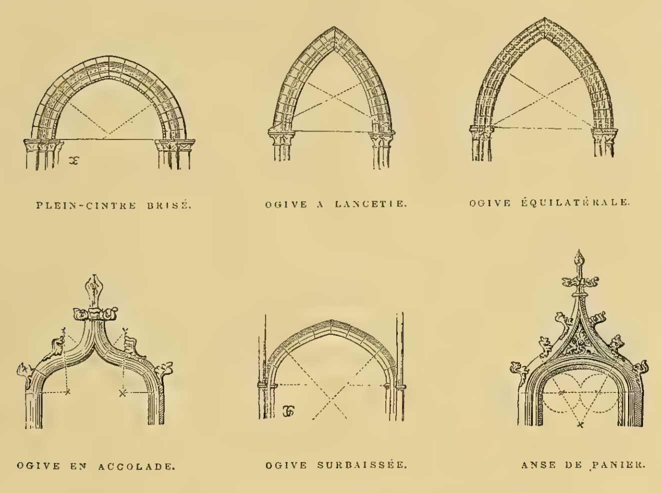
L'OGIVE *style gothique*. — Tant que l'architecture de l'Occident avait été pratiquée par des moines, elle n'avait pas exprimé entièrement et au plus vrai les sentiments qu'inspire l'Évangile. Elle avait conservé dans ses formes des traditions païennes, et dans sa physionomie morale des marques de prudence et d'attachement à la terre. Tous ses arcs s'étaient pesamment dessinés en plein-cintre comme ceux des Romains, et l'église chrétienne, durant des siècles, avait complétement ressemblé à la basilique du tribunal où le préteur l'avait jadis condamnée. Le christianisme en était encore à trouver dans l'architecture une expression éclatante et profonde, une expression absolument originale de son génie. La religion de Phidias et de Périclès avait fait descendre la beauté des dieux sur la terre; au contraire, la religion du Christ faisait monter l'âme des hommes dans les cieux. Ce grand contraste qui aurait dû, ce semble, être accusé par l'architecture dès le commencement, n'y fut traduit qu'au XIIe siècle, lorsque le compas et l'équerre passant aux mains des laïques, le peuple

put mettre dans son temple l'empreinte de ses sentiments naïfs, superstitieux, exaltés, et ce caractère d'aspiration, *aspiring character* (disent les Anglais), qui est vraiment celui du christianisme pur. Alors naquit une architecture qui, au lieu de s'étendre, allait s'élever, qui, au lieu de s'asseoir et de reposer sur de tranquilles horizontales, devait se développer en hauteur sur des verticales hardies. Ce style nouveau demandait l'emploi dominant d'une forme nouvelle, et voulait un nouveau moyen de construction. La forme, ce fut l'ogive; le moyen de construction, ce fut l'arc-boutant.

Mais d'abord quelles sont les origines de l'ogive, qui ont donné lieu à tant de controverses? Si cette question n'était pas du domaine de l'histoire, et que nous eussions à l'examiner ici, il nous serait facile de montrer que l'ogive en elle-même (ou l'arc brisé, l'arc aigu) n'a point d'origine, que personne ne l'a inventée, pas plus qu'on n'a inventé le cercle et le triangle. En fait, l'arc brisé se trouve isolément, il est vrai, dans les plus anciens monuments de la terre: en Égypte, dans le Rhamesséion de Thèbes, qui date d'environ trente quatre siècles; en Grèce, dans le trésor d'Atrée, à Mycènes, qui remonte aux âges héroïques; en Asie, dans la porte d'Assos (Texier, *Description de l'Asie Mineure*); en Étrurie, en Sardaigne, en Corse, dans certains tombeaux du temps des Pélasges; en Amérique, enfin, dans quelques constructions mexicaines d'une haute antiquité (Hittorff, *Architecture moderne de la Sicile*). Toutefois, ces monuments présentent l'arc aigu, non pas construit en *claveaux*, selon le système que nous avons déjà expliqué, mais obtenu au moyen de grandes assises horizontales posées en encorbellement, c'est-à-dire en saillie l'une sur l'autre. Quoi qu'il en soit, l'instinct naturel de la pondération avait indiqué aux hommes ce que la science leur enseigne de nos jours, savoir : que l'arc aigu est celui dont la stabilité est la plus grande, dont la poussée est la moindre. Étant donnés, en effet, deux arcs de même diamètre et d'égale épaisseur, l'un en plein-cintre, l'autre en ogive, la poussée de l'ogive est à la poussée du plein-cintre comme 3 est à 7 (Rondelet, *Théorie des constructions*), et, de plus, il suffira de donner à l'ogive les trois quarts de l'épaisseur et de la force qu'exigeront les points d'appui du plein-cintre correspondant.

Cependant, si l'ogive est aussi ancienne que le monde, si ses propriétés de résistance ont été devinées ou reconnues bien avant notre XIIe siècle, si elle a été appliquée par les Arabes à la mosquée d'Amrou en l'an 21 de l'hégire (642), ce n'est pas à dire pour cela que le style ogival ne soit pas un art nouveau, sans exemple dans l'histoire et sans précédent. Autre chose est une forme employée accidentellement comme moyen facile et

énergique ou dans une intention décorative; autre chose est un système entier d'architecture où cette forme joue un rôle tout à la fois expressif et *constructif*, un système combiné avec art et logiquement enchaîné, comme celui qui, né en France dans la seconde moitié du XIIe siècle, a dominé en Europe pendant trois cents ans.



PRINCIPALES VARIÉTÉS DE L'OGIVE.

Nous connaissons le type de l'église romane. Elle porte sur des piliers lourds et robustes, ou sur des colonnes trapues. Ses voûtes, en plein-cintre, reposent sur des murs épais, flanqués de contre-forts. Elle n'a, dans la grande nef, que de petites ouvertures, ou bien, comme en Auvergne, elle n'en a point et n'est éclairée que par les fenêtres du bas côté, presque aussi hautes que la grande nef. Elle est donc en général peu élevée, elle est sombre... D'où est venu le besoin de transformer cette église et de renoncer à un style qui était calme, imposant et fort?

Il faut rappeler ici en peu de mots ce qu'était la société française au XIIe siècle, à l'époque romane. Deux grandes féodalités pesaient sur la nation : la féodalité militaire et la féodalité monastique. La première avait amoindri la royauté, l'inquiétait, lui portait ombrage ; la seconde dominait les évêques et les éclipsait. Riches, influents, illustres, possesseurs de terres immenses, dotés de priviléges étendus, et ne recon-

naissant d'autre suzerain que le pape, les abbés exerçaient la puissance seigneuriale dans leurs domaines et la souveraineté de la règle dans toutes les maisons de leur obédience, d'une extrémité d'un pays à l'autre. Le monopole des arts était en leurs mains; l'architecture était partout à leurs ordres. Mais, vers la fin du XIIe siècle, ces deux féodalités commencent à décliner sensiblement. Partis pour la croisade, les seigneurs ont laissé derrière eux des créanciers qui, au retour, leur feront la loi. A la justice seigneuriale, souvent barbare, les populations préfèrent les tribunaux ecclésiastiques, plus humains et plus doux. D'autre part, la vie monastique relâchée, ouverte aux abus, est décriée par ceux qui en connaissent les désordres, et les évêques brûlent de combattre une prépondérance qui les humilie. Divers souffles de liberté ont passé sur le siècle. Abélard a introduit l'esprit d'examen dans le dogme. Une bourgeoisie déjà éclairée et enrichie s'est formée dans les villes, s'est reconnue, s'est constituée, et, tantôt rachetée par l'argent, tantôt affranchie par les armes, elle a juré la *commune* sous la protection du roi. La monarchie, les évêques, les communes s'entendent donc pour abaisser la puissance féodale des seigneurs et des abbayes. Dans l'ordre civil, le peuple s'allie avec la royauté contre les nobles; dans l'ordre religieux, il prend parti pour les évêques contre les moines. Ajoutez que beaucoup d'églises romanes ont été détruites par les Normands dans le nord de la France, et que s'il en est beaucoup de fort solidement bâties dans le centre ouest de la France, il en est ailleurs qui menacent ruine, faute d'une habileté suffisante dans la construction des voûtes. Alors, de toutes parts, naît la pensée d'élever de vastes cathédrales, d'opposer aux abbayes et aux châteaux un temple qui n'appartiendra plus à une corporation, mais à tous, qui sera, comme dit M. Viollet-Le-Duc, un édifice à la fois religieux et civil, une sorte de forum sacré. Ces cathédrales exprimeront une religion toute de sentiment et de cœur, la religion du peuple, qui veut désormais se réunir dans sa basilique à lui, dans celle qu'il aura bâtie de ses mains et qu'il a rêvée grande, haute et belle.

Reportons-nous vers la fin du XIIe siècle, et supposons que tous les architectes de ce temps-là ne sont qu'un même artiste et que cet homme va faire à lui seul toutes les expériences, va passer par toutes les écoles et tous les tâtonnements d'où est sorti enfin triomphant le style du XIIIe siècle. Une commune puissante, une ville entière viennent demander à cet architecte de bâtir une cathédrale, et on lui impose le programme que voici : « Couvrir, avec le moins possible de matériaux, la plus vaste surface possible, élever des nefs à la plus grande hauteur sur les points d'appui les plus légers qu'il se pourra, et percer dans ces nefs de grandes

ouvertures, de manière à y ménager à la fois beaucoup d'espace, un air abondant et une franche lumière [1]. »

Que fera l'architecte qui a tous ces problèmes à résoudre, et de quelle manière va-t-il transformer l'église romane pour se conformer au vœu des populations et à l'esprit nouveau qui les anime ?

Expliquons d'abord ce que c'est que la voûte à nervures déjà inventée à l'époque romane. Les Romains, nous l'avons dit, construisaient des voûtes d'arête formées par la pénétration de deux cylindres qui se coupent



VOUTE D'ARÊTE ROMAINE AVEC ARCS-DOUBLEAUX.



VOUTE A NERVURES DIAGONALES
AB, DC sont les arcs-doubleaux; ED, FC sont les arcs-formerets.

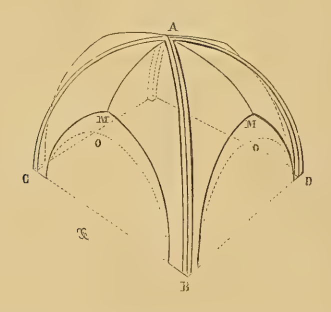
à angles droits. Cette sorte de voûte, ayant une poussée redoutable, ne doit sa solidité qu'à l'épaisseur des quatre massifs inébranlables sur lesquels elle repose, et à l'excellence du mortier romain qui fait de toute la voûte une croûte homogène, un couvercle d'un seul morceau. Les Romains avaient fortifié leurs voûtes par des arcs-doubleaux, qui sont des portions d'arc plus épaisses que le reste de la voûte et formant des bandes saillantes, des contre-forts courbes ; mais les Romains n'avaient pas songé

1. Il faut lire dans le savant et précieux *Dictionnaire* de M. Viollet-Le-Duc l'histoire de ces artistes français du moyen âge qui, voulant voûter les grandes nefs de leurs basiliques, apprennent à leurs dépens un art qu'on ne leur a point ou qu'on leur a mal enseigné, retrouvent les traditions perdues, inventent des perfectionnements admirables, et, découvrant une loi de la statique à chaque voûte qui menace ruine, deviennent, de génération en génération, des constructeurs étonnamment habiles, et finissent par créer une architecture nouvelle, en dépit des matériaux qui les trompent, des routes qui leur manquent, des engins qui leur font défaut, et des obstacles sans nombre que leur apporte une société troublée et encore à demi barbare.

On trouve dans le livre de M. Viollet-Le-Duc l'explication figurée de tous les membres de l'architecture gothique, et pour ainsi dire l'anatomie détaillée de ce grand corps. A chaque page le texte s'éclaire d'un dessin, merveilleux de relief, de vérité et de couleur, qui rend sensibles, qui fait toucher au doigt les démonstrations du maître.

à employer ces contre-forts courbes là où ils étaient le plus nécessaires, je veux dire le long des arêtes, à l'endroit où tout le poids de la voûte est suspendu sur le vide. Les constructeurs du moyen âge firent donc un progrès notable en inventant les nervures diagonales, c'est-à-dire en bâtissant des cintres croisés qui, au lieu d'être provisoires et en bois, sont permanents et en pierre. Minces en largeur, mais fortes en profondeur, ces nervures devinrent comme l'énergique armature d'une tente sur laquelle on n'a plus qu'à jeter une toile, de telle sorte que les quatre triangles que dessinèrent les diagonales purent être couverts par un remplissage de légère maçonnerie, semblable à un voile de pierre.

Un autre progrès fut réalisé, plus considérable encore. Dans la voûte romane, les arcs diagonaux formant arêtes sont des arcs surbaissés. Or, l'arc surbaissé a une poussée encore plus forte que l'arc plein-cintre, outre qu'il est plus difficile à construire. On résolut donc d'adopter le plein-



Si les arcs élevés sur les diamètres BC, BD sont des arcs plein-cintre, le point O se trouve bien plus distant du point A que le point M, et chaque triangle sphérique devient plus lourd par sa courbe, plus embarrassant par son étendue et plus disgracieux par sa forme.

cintre pour les arcs diagonaux. Mais comme la diagonale d'un carré ou d'un rectangle est plus grande que les côtés de ce rectangle, la clef des arcs diagonaux, tracés par un plus grand rayon, se trouva beaucoup plus haute que celle des quatre arcs élevés sur les quatre côtés. Il en résultait de graves inconvénients : d'abord l'aspect de ces voûtes était disgracieux et les faisait ressembler à un entonnoir, de sorte que la partie supérieure de l'édifice, divisée en petites voûtes de ce genre, perdait la continuité apparente de ses lignes et sa grandeur; ensuite le poids et la poussée d'une telle voûte étaient considérables, parce que les nervures (la partie

forte et soutenante) se trouvaient très-écartées l'une de l'autre, et les quatre triangles (la partie faible et soutenue) devenaient très-larges.

A ces divers inconvénients, il y avait un remède : c'était de faire les arcs-doubleaux et les arcs-formerets, non plus en plein-cintre, mais en arc aigu. De la sorte on rapprochait les nervures, on diminuait les distances entre les sommets des divers arcs, et partant on réduisait les triangles de maçonnerie légère qui devaient combler ces distances. De plus, on corrigeait par le surélèvement des côtés la forme déplaisante de la voûte; enfin l'arc aigu ayant une poussée beaucoup moindre, les triangles qui s'y rattachaient prenaient avec lui une inclinaison plus rapprochée de la verticale et devenaient moins lourds. C'est ainsi que l'ogive qui, à l'époque romane, avait été accidentellement et obscurément employée çà et là dans les parties basses de l'édifice, lorsqu'une nécessité absolue le commandait, se montra dans les parties hautes vers la fin du XIIe siècle, et y fut accusée franchement comme jouant un rôle voulu par la construction même[1].

1. Quelle que soit son étymologie, le mot *ogive*, qui signifie aujourd'hui arc aigu, arc brisé, signifiait, à l'origine, nervure. On appelait *ogives* les arcs diagonaux que l'on avait substitués aux arêtes de la voûte romaine, et comme ces arcs diagonaux se croisent à la clef, on les appelait aussi *croisées d'ogives*. Or, les nervures diagonales qui, dans le principe, étaient surbaissées, c'est-à-dire décrivaient la courbe d'un demi-ovale, furent bientôt tracées en plein-cintre, pour les raisons que nous avons dites. Il en résultait que le mot ogive était appliqué à des arcs qui, le plus ordinairement, étaient en plein-cintre. Mais comme deux pleins-cintres qui se croisent sur le papier dessinent par leur intersection un arc aigu, l'arc aigu fut également nommé ogive, recevant ainsi le même nom que les courbes qui l'avaient engendré. Voilà comment la signification actuelle du mot *ogive* peut être en quelque manière justifiée.

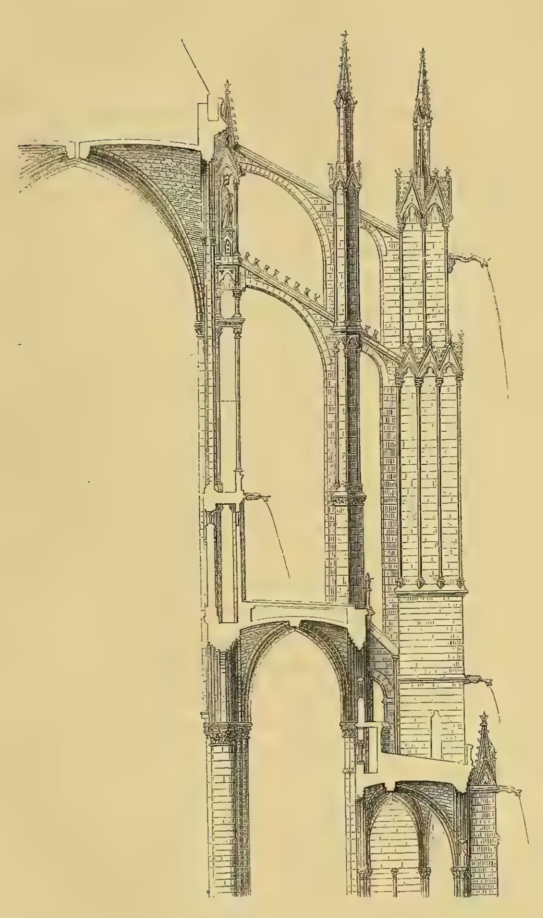
Au surplus, l'arc aigu, nous venons de le démontrer, joue un double rôle dans l'art du moyen âge. Il n'y est pas seulement à l'état de figure; il y est à la fois expressif et *constructif*. Nous croyons donc qu'il ne serait pas tout à fait juste de dire avec quelques archéologues, dont l'opinion est d'ailleurs d'un grand poids, tels que M. Mérimée (*Essai sur l'architecture religieuse*), M. de Vogüé (*Églises de la Terre-Sainte*), que l'ogive a fort peu d'importance dans l'architecture gothique et qu'elle n'y est pas nécessaire. On pourrait sans doute bâtir une église dans le système gothique en remplaçant les arcs aigus par des arcs plein-cintre et par des arcs surhaussés ou surbaissés (dont l'aspect, par parenthèse, est fort laid), comme à Saint-Eustache, par exemple; mais il est clair que l'impression produite ne serait plus la même, car pour soutenir des arcs beaucoup plus lourds, il faut non-seulement des arcs-boutants plus solides, mais des piliers plus forts ou plus serrés, de sorte que le monument perd à la fois son caractère optique : la légèreté, et son caractère moral : l'aspiration. Notre opinion, du reste, semble partagée par des écrivains non moins compétents, et qui ne font pas aussi bon marché de l'ogive, tels que M. Vitet (*Notre-Dame de Noyon*), M. Alfred Darcel (*Essai sur l'architecture ogivale*), et M. Félix de Verneilh (*Annales archéologiques de Didron*, tome XXIII).

Les choses en étaient là, lorsque le grand mouvement historique dont nous avons parlé fit naître dans tout le nord de la France le besoin de bâtir de vastes cathédrales, à commencer par les villes du domaine royal, Paris, Chartres, Bourges, Beauvais, Senlis, Rouen, et surtout par celles qui avaient donné le signal de l'affranchissement des communes, telles que Laon, Reims, Amiens, Soissons, Noyon. Tout était prêt pour l'avénement d'une nouvelle architecture ; mais des problèmes importants restaient à résoudre : éclairer l'église, l'agrandir, l'élever sur des points d'appui légers, tenant peu de place à l'intérieur, et laissant de l'espace à l'agglomération et au mouvement de la foule.

Un seul membre d'architecture contenait les trois solutions : c'était l'*arc-boutant* mis à découvert.

L'arc-boutant (ou butant), qui est une portion d'arc destinée à buter une voûte, était connu et quelquefois mis en œuvre dans l'époque romane, mais il y était toujours masqué ; on le cachait sous la toiture des nefs latérales. Il en résultait que la grande nef était éclairée seulement par les fenêtres des bas côtés, parce qu'il n'y avait pas entre la voûte du milieu et les voûtes latérales une différence de hauteur suffisante pour ouvrir des jours.

Cependant, la voûte des nouvelles cathédrales devant être portée sur des piliers isolés et minces, insuffisants pour résister à la poussée, il fallait bien que l'architecte cherchât au dehors la résistance qu'il ne pouvait se ménager à l'intérieur. Cette résistance, il la trouvait dans l'arc-boutant. Tout d'abord il eut l'idée d'opposer à la poussée un contre-fort prolongé qui serait porté dans toute son étendue par la voûte des bas côtés ; mais il reconnut bientôt que ce contre-fort massif contenait des parties inutiles et chargeait énormément la voûte latérale ; qu'on pouvait l'évider et le construire en arc de manière à résister à la poussée oblique des voûtes par une poussée oblique en sens contraire. Une fois ce contre-fort changé en arc, on se vit souvent dans l'obligation de le doubler pour atteindre à des voûtes très-hautes et pour étayer deux fois le long pilier qui les soutenait. Souvent aussi on doubla l'arc-boutant pour donner plus de force au premier en le chargeant d'un second, afin qu'il ne fût pas relevé par l'effort de la poussée des voûtes. On eut alors l'idée ingénieuse d'utiliser le second arc en lui faisant porter le conduit des eaux pluviales qu'on pouvait ainsi rejeter promptement au dehors, au lieu de les laisser s'égoutter par le larmier des corniches du grand comble. Et si l'arc-boutant ne s'élevait pas, pour remplir sa fonction, à la hauteur de ces corniches, on lui fit porter une construction à claire-voie qui n'était autre chose qu'un aqueduc incliné pouvant être élégamment découpé à jour.



ARC-BOUTANT DE LA CATHÉDRALE DE BEAUVAIS

(Tel qu'il était au XIIIe siècle).

Toutefois, l'arc-boutant n'est pas une force inerte : c'est une force agissante, un peu élastique même, qui pousse et qui est poussée. Si l'arc est trop fort, il tend à renverser la construction en dedans; s'il est trop faible, il ne l'empêche pas de se déverser au dehors. Il faut donc calculer rigoureusement l'énergie de sa résistance, pour que cette résistance, qui est un secours, ne devienne pas un danger. Et cela même ne suffit point, car il importe de déterminer avec précision le point où devra être appliqué l'arc-boutant, c'est-à-dire où il devra exercer la pression qui fera équilibre à la poussée des voûtes, car si ce point est fixé trop haut, la voûte qu'il s'agissait de maintenir fera son effort en dessous; s'il est fixé trop bas, elle s'écartera en dessus, et les pressions obliques cessant de se contre-balancer, le pilier, qui n'aurait dû porter qu'une charge verticale, est renversé à l'extérieur dans le premier cas, à l'intérieur dans le second.

Certains architectes, ceux de Reims et d'Amiens par exemple, pour éviter que l'action de l'arc-boutant ne dépassât le but, lui opposèrent, à l'endroit où il venait s'appliquer, un surcroît d'épaisseur dans le mur, et firent porter sur une colonne isolée ce surcroît d'épaisseur dont l'addition était fort bien entendue, car il est plus facile d'ajouter à la force de l'arc-boutant, s'il est trop faible, que de diminuer son action, s'il est trop fort.

On le voit, c'est une invention bien ingénieuse que l'arc-boutant, mais qui n'est pas sans inconvénients et sans périls, et qui veut être maniée par un maître consommé dans l'art de bâtir. Il faut aussi reconnaître que l'arc-boutant mis en évidence nous donne l'idée d'une stabilité chanceuse, à laquelle on a pourvu par des étais permanents, et que tout reposant sur les lois de l'équilibre, l'esprit est naturellement alarmé à la pensée qu'un seul arc-boutant peut entraîner par sa ruine la chute de tout l'édifice. Mais, « demander une église gothique sans arc-boutant, dit M. Viollet-Le-Duc, c'est demander un navire sans quille; c'est, pour l'église comme pour le navire, une question d'être ou de n'être pas. » Il y a donc nécessité absolue d'employer l'arc-boutant pour soutenir un monument qui doit être au dedans léger, vaste et haut. Que si la vue extérieure du monument en est le plus souvent gâtée, comment regretter ce sacrifice quand on songe aux effets sublimes qu'il nous a valus à l'intérieur?

Et d'abord un grand changement s'est opéré dans les lignes dominantes. Au lieu que les architectures antérieures accusent fortement les horizontales, ce sont ici les verticales qui se prononcent. L'Égypte, la Grèce, toute la haute antiquité avaient recherché les effets des grandes

lignes parallèles à l'horizon, et y avaient reconnu l'expression imposante du calme, de l'immobilité et de la durée. Nos artistes du moyen âge, au contraire, impriment à leurs édifices un caractère ou plutôt un mouvement d'ascension, car ces longues colonnes, qui dans les belles églises gothiques montent sans interruption jusqu'à la voûte, elles semblent se dresser sur leurs bases. Le monument, au lieu d'être assis sur des horizontales, s'élance sur des perpendiculaires. Autre innovation, et celle-là merveilleuse! Dans le temps même où nos architectes laïques imaginaient le système des arcs-boutants, ce système était complété par une invention admirable qui allait transformer l'aspect intérieur de l'église gothique, ainsi qu'on va le voir.

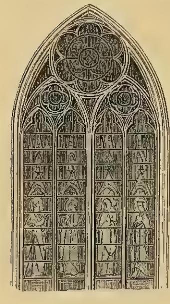
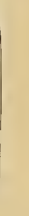
Une fois l'arc-boutant trouvé, tout le poids de l'édifice portait sur certains points seulement, puisque la poussée (l'action oblique) était rejetée à l'extérieur et allait se résoudre sur les contre-forts, tandis que le poids (la charge verticale) était porté par les piliers intérieurs. De cette combinaison il résultait que le mur élevé entre deux arcs-boutants n'avait plus qu'une utilité restreinte et pouvait être percé de grandes ouvertures; mais encore fallait-il qu'il subsistât, car il avait une fonction à remplir : il supportait la charpente du grand comble. Pour rendre ce mur complétement inutile, quelqu'un s'avisa de faire porter sur l'arc-formeret la partie de mur destinée à recevoir la charpente, et voici comment :

Le lecteur a vu plus haut que les *formerets* sont les arcs parallèles à l'axe principal et en conséquence perpendiculaires à l'arc-doubleau. Primitivement, ces arcs n'étaient qu'une bordure de la voûte, un ourlet (pour ainsi parler) encastré dans le mur latéral. Vint un artiste — un de ces grands artistes dont les noms nous demeurent inconnus! — qui eut l'idée simple en apparence, mais singulièrement féconde, de substituer à cette bordure un arc véritable, un arc aussi solide, aussi résistant que les autres nervures de la voûte. Ainsi transformé en arc, le formeret se trouva suffisamment fort pour soutenir le comble. Dès lors le mur placé au-dessous de ce nouveau formeret devint superflu ; on put faire le vide sous les formerets entre les arcs-boutants, et ce vide put être rempli par une muraille de verre.

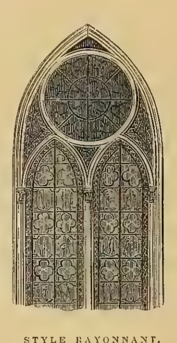
Et maintenant quels résultats admirables vont avoir ces deux conceptions : le formeret et l'arc-boutant!

Grâce à l'arc-boutant, l'église est haute et légère, d'autant plus légère qu'elle est plus haute, car ses points d'appui, réduits à n'être que des verticales rigides, peuvent monter, grandir, s'allonger, sans croître en épaisseur. Grâce au formeret, l'église est inondée de lumière, et la clarté en est même si abondante, qu'elle ôterait au monument sa poésie reli-

gieuse en substituant la banalité du grand jour à la demi-obscurité si imposante de l'église romane. Mais un art tout plein de prestige vient tempérer cet excès de lumière qui serait une distraction pour l'esprit, une fatigue pour les yeux. Que dis-je? la peinture sur verre, en modérant les rayons du soleil, leur restitue les couleurs du prisme. Traversés par la lumière, les vitraux resplendissent des tons exaltés du rubis, de l'émeraude et du saphir; ils remplissent de mystère et d'opulence les longues nefs du temple, et les courbes du sanctuaire, et les chapelles basses qui rayonnent autour du chœur, et l'abside profonde. Les trésors

STYLE PRIMAIRE.



STYLE RAYONNANT.



STYLE FLAMBOYANT.

de l'Orient, que les mages avaient apportés jadis aux pieds d'un dieu enfant et pauvre, ils étincellent encore dans les grandes roses du portail et des transepts, et dans ces vitres immenses qui ont le chatoyement des pierres précieuses, l'éclat des diamants et de l'or. Et au milieu de cet écrin apparaissent les hautes figures des saints et des anges, qui, revêtus de leur robes lumineuses, semblent ouvrir aux croyants les perspectives du paradis; ou bien ce sont des légendes que le peintre a distribuées dans les petits compartiments de sa grande verrière, et dont les innombrables épisodes, à travers le réseau de plomb qui les entoure et les sépare, composent une histoire inintelligible et comme un indéchiffrable grimoire qui remplit l'âme de pensées vagues et de songes... Chose étrange! dans un édifice où la prédominance des vides sur les pleins est si frappante, les artistes du xiiie siècle, au moyen de la peinture sur verre qui assombrit tous les vides, ont su produire des impressions graves, préparer l'esprit au recueillement et répandre une teinte de

mélancolie dans une basilique ouverte de toutes parts aux sentiments qu'inspire la gaieté du jour. Aussi ne pouvons-nous entrer dans ces vastes cathédrales, où la lumière est assourdie par la couleur, où l'ombre scintille, sans éprouver un étonnement qui interrompt soudain le cours de nos pensées et nous conduit à une certaine rêverie. « Il n'est âme si revesche, dit Montaigne, qui ne se sente touchée de quelque révérence à considérer cette vastité sombre de nos esglises, et ouïr le son dévotieux de nos orgues. Ceulx mesmes qui y entrent avec mespris sentent quelque frisson dans le cœur. »

Cependant, elles sont bien loin, nos cathédrales gothiques, d'avoir en réalité la grandeur qu'elles ont en apparence. En sacrifiant l'une des trois dimensions, les architectes ont fait paraître la hauteur plus haute, la profondeur plus profonde. Étroite relativement à sa longueur, chaque nef produit aux yeux l'illusion d'une avenue qui se prolonge et dont l'extrémité recule. Peu étendue relativement à son élévation, la voûte paraît d'une hauteur effrayante, et les piliers qui la soutiennent, composés de colonnettes grêles qui montent jusqu'à leur chapiteau sur une ligne non interrompue, semblent encore plus légers qu'ils ne sont, parce que leur diamètre réel est dissimulé par les saillants et les rentrants qui les dégagent. Ainsi tout concourt à tromper l'œil dans le sens et au profit de la grandeur, tout conspire à frapper l'imagination des fidèles, à l'étonner, à l'éblouir.

Ce n'est pas tout ; il est dans l'architecture ogivale un artifice qui ajoute encore à son étendue apparente : c'est qu'elle est toujours construite à l'échelle de l'homme. On entend par *échelle* un objet de comparaison placé en certains endroits de l'édifice, à la portée du spectateur, pour lui faire apprécier facilement les dimensions de l'œuvre. « Par exemple, dit M. Mérimée (*Moniteur universel*), vous dessinez dans le désert un colosse égyptien : rien n'indiquera sa grandeur à ceux qui verront votre croquis. Vienne un Arabe qui se perche sur l'oreille de la statue, à l'instant elle devient colossale... L'*échelle* que les maîtres du moyen âge ont préférée, c'est la moyenne de la stature humaine, et non sans raison, car cette mesure est une de celles que l'œil juge le plus vite. »

Les monuments de l'antiquité, lorsqu'ils avaient une médiocre étendue, comme l'Érechthéon d'Athènes ou le temple de Thésée, paraissaient faits à l'usage de l'homme; mais sitôt que l'édifice venait à grandir, tout grandissait dans la même proportion ou à peu près. Chaque partie ayant un rapport secret (quoique variable) avec le diamètre de la colonne, les détails augmentaient et il arrivait un moment où l'architecture semblait faite pour des géants. Les degrés ne pouvaient plus être enjambés, les

balustrades n'étaient plus à hauteur d'appui : l'artiste s'était préoccupé de l'art et non de l'homme. Toutefois, comme il fallait bien obéir à la nécessité, lorsque le temple avait des marches difficiles à monter, comme au Parthénon, ou impossibles à franchir, comme à Sélinonte, où chaque degré mesurait la hauteur d'un homme ordinaire, on ménageait çà et là des subdivisions de degrés qui rendaient praticable l'accès du temple.

Il n'en est pas de même dans la cathédrale du XIIIe siècle : elle est toujours conçue à l'échelle de l'homme. Le temple peut grandir en dimensions, les parties qui sont faites à destination humaine ne changent point. Les degrés restent les mêmes ; les portes ne s'élèvent pas plus haut qu'il ne faut pour laisser passer un évêque avec sa crosse, un guerrier avec sa lance, un prêtre avec sa bannière. Les piliers les plus élancés ont le même diamètre que les piliers les plus trapus, et à Notre-Dame de Paris, à Chartres, à Reims, comme dans une église de village, l'on peut monter les marches, s'appuyer sur les balustrades, atteindre au bénitier, et les piliers, n'étant pas plus gros ici que là, laissent passer le regard de l'homme, qui peut ainsi plonger au fond de l'église, à quelque place qu'il soit assis ou agenouillé ; tandis que dans un temple colossal comme celui d'Agrigente ou de Sélinonte, l'homme devait se mouvoir à tout instant pour faire le tour des colossales colonnes qui lui obstruaient le passage et la vue. Nul doute, assurément, que l'architecture grecque, dont nous ne voyons plus que les ruines, ne renfermât quelque détail propre à servir d'échelle pour mesurer l'édifice et pour avertir les yeux de sa grandeur. Par exemple, les boucliers qu'ils avaient l'habitude de suspendre au-dessus des colonnes sur l'architrave des façades devaient accuser la hauteur de ces colonnes, comparée à la stature humaine. Mais dans l'architecture ogivale, l'*échelle* est partout présente et sa présence est regardée comme un principe, « de manière que le spectateur, disait M. Lassus (*Annales archéologiques*), trouvant partout un point de comparaison avec lui-même, sent toujours sa petitesse devant la grandeur de l'ensemble. »

Quant à l'ornementation, elle se présente aussi sous un aspect nouveau. Renonçant aux chapiteaux historiés et aux feuillages fantastiques du style roman, elle devient essentiellement végétale et ne s'attache plus qu'à une fidèle imitation des feuilles et des plantes indigènes. « Mais au lieu d'idéaliser les végétaux, dit M. Vitet (*Notre-Dame de Noyon*), au lieu de leur prêter une forme conventionnelle en harmonie avec le caractère des monuments antiques, on les copie purement et simplement, on les calque d'après nature, et l'on en recherche les modèles, non plus en Orient ni sous le beau ciel de la Grèce et de l'Italie, mais dans nos forêts et dans nos champs. C'est la feuille de chêne, la feuille de hêtre, c'est le lierre,

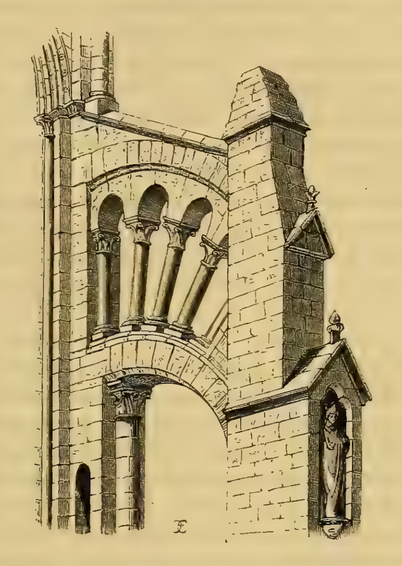
le fraisier, la vigne vierge, la mauve, le houx, le chardon, la chicorée, et tant d'autres plantes, toutes de notre sol et de notre climat, qui viennent couvrir les archivoltes et composer les chapiteaux. Jamais ces végétaux modestes n'avaient reçu tant d'honneur... » Mais la vérité surprenante et voulue de ces sculptures imitatives n'est pas le seul mérite de l'ornementation gothique. D'accord entre eux, le sculpteur et l'architecte ont pris la mesure des assises que la carrière leur fournissait; ils ont prévu les joints de l'appareil, les sutures de la construction, et, tout en laissant au ciseau sa liberté, ils ont donné à leurs motifs d'ornement les limites de la pierre elle-même, ou si le motif était plus grand que la pierre, ils ont eu soin que le joint tombât toujours dans l'axe de l'ornement, qu'il en fût la ligne médiane, de façon que chaque morceau formât un tout à lui seul, ou qu'il fût la moitié symétrique d'un autre morceau. Précautions délicates ! et pourquoi faut-il que l'on dédaigne aujourd'hui de les prendre?

Non, non, ils n'étaient pas des barbares, les architectes du XIIIe siècle, les Pierre de Montereau, les Robert de Luzarches, les Villard de Honnecourt, et tant d'autres dont les noms ont péri! Au contraire, ils furent ingénieux quelquefois jusqu'à la subtilité; ils furent logiques toujours jusqu'à la rigueur. Et comme si à travers les ténèbres du moyen âge une lueur de l'antiquité grecque fût arrivée jusqu'à eux, ils firent revivre, en l'appliquant à l'art du christianisme, quelques-uns des lumineux principes de l'art païen. Quelque radicale que nous paraisse la différence des deux styles, le style ogival et le style grec, on les trouve soumis, l'un et l'autre, à certaines lois de proportions harmoniques et à l'empire de certains nombres dont la vertu se répète et se multiplie. L'église normale présente une largeur qui est contenue trois fois dans sa longueur; la largeur de l'arcade principale (celle de la grande nef) mesure la hauteur des colonnes. Les bas côtés ont la moitié de cette largeur, qui est contenue trois fois dans la façade et neuf fois dans la longueur totale de l'église. La largeur du tout est égale à la hauteur de la voûte centrale, et cette hauteur de la voûte est à sa largeur comme 2 est à 7. La croix de l'église est rigoureusement déduite de la figure par laquelle Euclide construit le triangle équilatéral, et ce triangle, inscrit dans l'ogive de la belle époque (l'ogive en tiers-point), en mesure l'élancement et en affermit les courbes. Un rhythme mathématique, une géométrie secrète engendrent la pondération des façades comme dans le temple grec, et président à la construction de tel édifice qui semblait avoir été le produit d'un pur sentiment.

Il y a plus : selon la loi que le génie de Mnésiclès et d'Ictinus

avait si clairement écrite dans l'ordre dorique, l'ordre grec par excellence, nos artistes français voulurent que la construction engendrât elle-même sa décoration ; que toute nécessité devînt beauté ; que l'architecture, cessant de porter un masque, retrouvât son éloquence dans sa franchise. Ainsi, le croirait-on? en bâtissant nos cathédrales, ils obéissaient, sans le savoir, aux plus importants des principes qui avaient produit l'éternelle beauté de l'art grec. C'est en vertu de ces principes, différemment appliqués, que les Villard, les Pierre, les Robert, maîtres obscurs sortis du peuple, ont opéré une révolution si mémorable dans l'art de bâtir. Une révolution, dis-je, car ces contre-forts détachés, ces arcs-boutants mis en évidence, vont imprimer à l'architecture une physionomie nouvelle, en accusant avec énergie, en écrivant sur le ciel l'ossature du monument et ses conditions de stabilité changées en motifs de décoration. Il faut le répéter en effet ; dans l'architecture française du XIIIe siècle, tout s'enchaîne avec une logique rigoureuse : la grâce y est toujours une forme de l'utile. Chaque nécessité de construction y devient le prétexte d'un ornement, et les conceptions les plus capricieuses en apparence ne sont qu'un moyen d'embellir l'obéissance de l'artiste aux lois inexorables de la pondération. Les pyramides dentelées, appelées *pinacles*, qui surmontent les piliers et les contre-forts, ne sont autre chose que les poids dont il faut charger ces contre-forts et ces piliers, pour les maintenir dans la verticale. Les constructions à claire-voie, si délicates, si élégantes, que portent les arcs-boutants sur leurs chaperons, ne sont que des aqueducs inclinés qui vont chercher l'eau pluviale à la hauteur des corniches du grand comble, pour les rejeter au dehors par le chemin le plus rapide et le plus court. Quelquefois, lorsque l'arc-boutant est double, ses deux courbes sont réunies, comme à Chartres, par des arcatures portées sur des colonnettes rayonnantes, en forme de roue, et cette élégante image n'est qu'un moyen de rendre les deux arcs solidaires par une construction qui, dans sa légèreté, a toute la force d'un mur plein. Ces grandes têtes de chérubins qui d'en haut nous regardent, ces figures d'anges aux ailes déployées, qui semblent voler dans le ciel de l'église ou s'être posés un instant sur la clef des voûtes pour dérouler les Écritures, ce n'est pas le seul besoin de la décoration qui les a fait sculpter à la rencontre des nervures diagonales de la voûte : ces belles fantaisies répondent à une loi secrète de la construction qui veut que la clef ait un poids plus considérable que les claveaux avoisinants, afin que sa pesanteur les serre, et, en les serrant, les consolide et les empêche de se soulever sous la pression des reins. Enfin, ces figures étranges de vieux prophètes, de jeunes femmes, ou de moines accroupis, écrasés, grimaçants, qui font saillie aux

angles supérieurs des ouvertures gothiques, elles sont là pour remplir l'office d'un support avancé, d'un *corbeau*, qui, en diminuant la portée du linteau, le soulage et en prévient la rupture.



ARC-BOUTANT DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES.

En résumé, quatre minces piliers reliés ensemble par six arcs, dont deux se croisent en diagonale et les quatre autres sont parallèles deux à deux ;

Ces six arcs, ou cintres permanents, constituant la carcasse d'une voûte dont il ne reste plus qu'à couvrir les triangles par un remplissage de maçonnerie très-légère ;

Quatre arcs-boutants pour contre-buter la voûte ; quatre contre-forts pour recevoir ces arcs-boutants ; et ce mécanisme répété autant de fois que l'exige la grandeur de l'édifice ;

La solidité par l'équilibre substituée ainsi à la stabilité de l'entablement grec ;

L'ogive employée systématiquement pour tous les arcs, grands ou

petits, à l'exception des arcs diagonaux de la voûte, qui sont le plus souvent en plein-cintre;

Les murailles devenues inutiles et pouvant être remplacées par des parois de verre qui tempèrent le jour en le colorant;

La prédominance des vides sur les pleins;

La légèreté des points d'appui laissant à l'intérieur la circulation libre et beaucoup d'espace;

Les moyens de solidité rejetés à l'extérieur et la beauté du dehors sacrifiée, s'il le faut, à la beauté du dedans;

Enfin, une sculpture plus expressive que belle et une ornementation uniquement empruntée de la flore locale:

Tels sont les éléments et les caractères, tel est l'organisme de l'architecture que l'on appelle gothique et que nous devons appeler nationale, puisqu'il est incontestable, et maintenant incontesté, qu'elle est d'invention française.

Ici finit le premier livre de la *Grammaire des arts du dessin.* L'étude des grands systèmes d'architecture qui ont prévalu dans le monde nous a conduit à la notion de quelques lois générales et génératrices qui peuvent servir également à expliquer le passé, à éclairer l'avenir.

Les monuments égyptiens nous ont montré que l'immensité des dimensions, la simplicité des surfaces, la rectitude des lignes et leur continuité peuvent engendrer des effets sublimes.

Les monuments grecs nous ont appris que le beau dans l'architecture tient aux principes d'ordre, de proportion et d'harmonie; que, cependant, le canon des proportions n'est pas une règle absolue, inflexible, mais au contraire une formule élastique, une mesure que l'artiste peut enfler ou affaiblir selon les convenances créées par le sens moral du monument, par son assiette et sa perspective, par les circonstances locales et les conditions environnantes; que de simples changements dans la proportion et l'espacement des supports et dans leur relation avec les parties supportées peuvent transformer la physionomie d'un édifice en lui imprimant ou les accents de la force, ou le sentiment de la délicatesse et de la grâce, ou le caractère de la magnificence; et que trois modes, trois *ordres*, susceptibles de se nuancer eux-mêmes en se rapprochant ou en s'éloignant les uns des autres, ont suffi à exprimer toutes les pensées antiques.

Les Romains, plus puissants constructeurs qu'habiles artistes, nous ont enseigné, par leurs erreurs, que les formes de l'architecture, alors même

qu'elles sont imaginées par la poésie ou suggérées par un libre caprice, ou puisées dans la nature, doivent épouser la construction et non la masquer, en accuser l'ossature et non la couvrir, en avouer enfin les nécessités inévitables, mais pour les convertir en beautés;

Que superposer des ordres différents, c'est donner à un seul édifice des caractères inconciliables et commettre la même faute que d'introduire les formes du madrigal dans une épopée; que les ordres ne peuvent être superposés d'ailleurs sans subir une altération essentielle, puisque l'entre-colonnement, étant un des principaux moyens d'expression dans chaque ordre, ne saurait convenir à l'un sans mentir à la signification de l'autre;

Que l'architecture en arc et l'architecture en plate-bande sont deux méthodes de construction issues de deux principes différents; qu'il ne faut point les marier sous peine de manquer à l'unité et à la logique en employant deux supports pour soutenir le même fardeau, et parce qu'un principe ne doit pas être l'accessoire et l'appoint d'un autre principe, pas plus qu'une pièce d'or ne peut être l'appoint d'une autre pièce d'or.

L'observation et l'analyse des impressions de chaque jour nous a fait voir que les surfaces de l'architecture deviennent sévères jusqu'à la tristesse ou éveillent des idées de liberté et de plaisir, à mesure que les pleins l'emportent sur les vides ou les vides sur les pleins ; qu'ainsi les pleins et les vides sont les longues et les brèves du langage de l'architecte, ou, pour dire mieux, les dactyles et les spondées de sa poésie.

L'étude comparée des divers styles nous a fait sentir que la préférence donnée par les divers peuples à une dimension dominante était une marque de leur génie;

Que le sacrifice de l'une des trois dimensions est un élément de grandeur ;

Que l'étendue en profondeur peut produire l'impression d'une terreur mystérieuse;

Que les grandes horizontales (l'étendue en largeur) ont une expression de calme, de fatalité et de durée ;

Que les grandes verticales (l'étendue en hauteur) ont un caractère d'élancement et d'aspiration qui exprime le sentiment chrétien et peut exalter les âmes;

Que les arcs, les voûtes et les coupoles répondent à des idées de hardiesse, de liberté et d'équilibre;

Que l'essentiel de la décoration doit être engendré par la construction ;

Qu'il importe, enfin, à la dignité de l'architecture monumentale de n'en pas tourmenter les surfaces et de n'en pas rompre les lignes pour le seul plaisir de la variété, comme il importe à la beauté de l'ornementation

de ne la point prodiguer, mais de la faire valoir en y ménageant des parties lisses, de larges repos.

Il faut en convenir, il faut le dire avec courage, ces grands principes ont été méconnus par la Renaissance. Ce qu'elle a fait *renaître*, ce n'est pas l'architecture à jamais admirable des Grecs, c'est l'architecture dégénérée des Romains. Égarés à la suite de Vitruve, trompés par ces monuments de Rome que rehaussaient le prestige de l'antiquité et la poésie des ruines, les artistes italiens ne connurent l'art grec que dans des exemplaires altérés et corrompus; ils crurent voir la perfection là où régnait déjà la décadence. La Grèce, conquise par les Turcs au beau milieu du xv[e] siècle, demeura inconnue à tous ces maîtres dont le goût eût été excellent, s'ils l'avaient puisé à une source plus pure. Brunelleschi lui-même, et Léon-Baptiste Alberti, qui florissaient au commencement du xv[e] siècle, ne firent pas d'autre pèlerinage que celui de Rome. Bramante, Michel-Ange, Peruzzi, Serlio, Sansovino, Vignole, Palladio, Scamozzi, n'eurent sous les yeux que l'architecture abâtardie des empereurs et quelques beaux types du corinthien. Cependant, les temples de la Sicile et de la grande Grèce étaient à leurs portes; mais aucun d'eux n'en fut averti, personne n'en découvrit, n'en soupçonna l'existence. Et cependant, pour ces hommes de génie, ne pas connaître l'antique eût mieux valu que de le mal connaître.

Les ordres grecs par excellence, le dorique si mâle et si fier, l'ionique si précieux et si élégant, sortirent de leurs mains tels que Vitruve les enseignait, défigurés, dépouillés de leur caractère : l'un aminci, affadi et châtré, l'autre ayant perdu sa signification symbolique, ses formes intentionnelles, sa délicatesse. A l'instar des Romains, les artistes de la Renaissance ont donné une base à l'ordre dorique, comme pour en mieux marquer l'affaiblissement; ils ont monté toutes leurs colonnes sur une plinthe carrée, également contraire à la convenance et à la grâce; ils les ont hissées sur un piédestal, sans y être contraints par une différence de niveau; ils ont superposé les ordres en greffant les colonnes sur les pieds-droits et l'entablement grec sur l'arcade étrusque; ils ont morcelé mal à propos la hauteur de leurs monuments par des corniches qui n'ont aucune raison d'être là où elles ne sont pas le couronnement de l'édifice; ils ont brisé, dénaturé les frontons. Faute d'avoir connu les belles antes grecques, ils ont repris la tradition romaine de ces colonnes aplaties, équarries, qui, pénétrant le mur sous le nom de pilastres, continuent d'y fleurir sur plan carré, et présentent une image de maigreur dans ce qui doit être et paraître un surcroît de force.

Plus heureux dans l'architecture des arcs et des voûtes, dont les Romains avaient laissé de majestueux modèles, les Italiens des XVe et XVIe siècles l'ont recommencée avec beaucoup d'éclat, sans aller pourtant aussi loin que les Grecs de Byzance, qui osèrent élever une coupole immense sur quatre pendentifs, hardiesse qui n'avait pas eu d'exemple et qui n'a pas eu d'imitateurs, pas même dans la personne de Brunelleschi, à Florence, et de Michel-Ange, à Rome. Brunelleschi, toutefois, eut le mérite d'inventer la coupole à double voûte, qui permet de donner à la voûte intérieure une autre courbe qu'à la voûte extérieure, en laissant un vide entre la convexité de la première et la concavité de la seconde.

La France, qui a toujours été si féconde en grands architectes, n'a fait malheureusement que suivre pendant trois siècles les errements de la Renaissance italienne qu'elle prenait pour l'architecture classique renouvelée, et cette longue méprise a duré jusqu'au jour où la Grèce, devenue libre, s'est ouverte aux explorations de ses libérateurs.

Par une rencontre merveilleuse, au moment où s'opérait la vraie renaissance de l'art grec, à ce moment même, il se formait en France toute une école de travailleurs ardents à étudier l'architecture gothique, si longtemps réputée barbare. Pendant que les temples d'Égine et de Phigalie étaient rendus à la lumière ; que l'expédition de Morée découvrait le temple de Jupiter Olympien ; que l'on explorait à nouveau les antiquités de l'Attique, si incomplétement et si imparfaitement dessinées vers la fin du dernier siècle ; que les monuments antiques de la Sicile nous étaient magnifiquement restitués ; que le Théséon, la Victoire Aptère, les Propylées, le Parthénon, l'Érechthéon, se révélaient à nous dans toute leur beauté, enfin comprise, pendant ce temps, disons-nous, une jeune génération s'élevait, animée des sentiments qu'avaient inspirés la chevalerie et le christianisme. Un grand poëte évoquait tout un monde de poésie autour de Notre-Dame de Paris. Des archéologues passionnés marchaient à la découverte de ces cathédrales qui, depuis trois siècles, n'avaient pas fixé un seul regard. Celui-ci ouvrait avec autorité un cours d'antiquités nationales ; celui-là, d'un style plein de dignité et de chaleur, décrivait Notre-Dame de Noyon comme il eût décrit les Propylées. Un autre fondait les Annales de l'art chrétien ; un autre transformait l'Hôtel de Cluny en un splendide musée des arts au moyen âge ; d'autres publiaient et commentaient l'album retrouvé de Villard de Honnecourt... et, parallèlement à ces travaux, des architectes éminents, convaincus, restauraient avec une sagacité admirable nos églises romanes et ogivales, en construisaient de nouvelles, et, remontant à la tradition grecque à travers le moyen

âge, ressuscitaient le principe si énergiquement écrit dans l'ordre dorique, ce principe primordial et fécond : que les grands accents de l'architecture et ses lignes dominantes doivent être, non pas un mensonge du constructeur, mais un aveu de la construction. Ainsi, la vérité nous revenait par toutes les portes à la fois. La même période voyait fonder la Commission des monuments historiques et l'École d'Athènes. Un nouveau jour éclairait en même temps l'art chrétien réhabilité et l'architecture d'Ictinus, si semblable à la sculpture de Phidias.

Comment désespérer maintenant de notre architecture, quand on songe que la connaissance des beaux modèles est toute récente et que la véritable Renaissance ne date pas de trente ans? Guidée par l'étude et par une critique lumineuse, armée de toutes pièces, notre école a devant elle aujourd'hui la plus illustre carrière. Elle peut désormais, réconciliant les rivalités, couvrir des vides immenses, soutenir des voûtes à une hauteur prodigieuse, employer aux futurs besoins de l'humanité en mouvement, ou les effets sublimes de l'art égyptien, ou les expressions de force, de grâce et de magnificence inventées par les Grecs, ou les richesses de la fantaisie arabe, ou la gravité du style roman, ou la pathétique éloquence du style ogival... Mais la régénération de notre école ne s'accomplira qu'à une condition : c'est qu'elle ne sera pas entraînée par l'archéologie dans la pure imitation du fait, et qu'elle saura au contraire ressaisir l'esprit des choses, en démêlant parmi tant de reliques les rares et grandes idées qui s'en dégagent.

CHARLES BLANC.



ÉCOLE IMPÉRIALE ET SPÉCIALE DES BEAUX-ARTS

Nous publions ici le décret du 13 novembre 1863 sur l'organisation et l'enseignement de l'École impériale et spéciale des beaux-arts, et sur les concours aux prix de Rome, ainsi que le rapport de M. le surintendant qui a provoqué cette grande mesure. La plupart des réformes consacrées par ce décret étant conformes aux idées plusieurs fois émises par la *Gazette des Beaux-Arts*[1], nous ne pouvons qu'y applaudir dans leur ensemble. Si l'Académie eût pris elle-même l'initiative de ces réformes, peut-être seraient-elles moins marquées à l'empreinte du génie administratif; mais, pour nous, de quelque part qu'elles nous viennent, nous croyons devoir nous en féliciter comme d'une rénovation qui était depuis longtemps désirée et attendue. E. G.

RAPPORT

A Son Excellence le maréchal de France, ministre de la maison de l'Empereur et des Beaux-Arts.

Monsieur le ministre,

Pour me conformer aux ordres de l'Empereur, que vous m'avez fait l'honneur de me transmettre, j'ai dû porter mon attention sur l'organisation de l'École impériale des Beaux-Arts, qui a pour mission de diriger l'éducation des artistes, et qui, selon les tendances et les doctrines qu'elle fait prévaloir, peut exercer une influence décisive sur le développement des talents, en favoriser ou en arrêter l'essor, en un mot élever ou abaisser le niveau de l'art. Aucune mission n'est donc plus importante et plus sérieuse; mais, après l'examen le plus approfondi et le plus consciencieux, je n'hésite point à dire que l'organisation actuelle n'offre pas toutes les garanties que le gouvernement et le public sont en droit de réclamer, et que des réformes capitales doivent être introduites, aussi bien dans le système administratif de l'École que dans le système d'enseignement.

Aux termes du règlement constitutif annexé à l'ordonnance du 4 août 1819, qui régit encore l'École impériale des Beaux-Arts, l'administration de cet établissement est confiée aux professeurs, qui se réunissent en assemblées générales. Tous les ans ces professeurs élisent entre eux un vice-président qui passe de droit à la présidence l'année suivante. Le président, le vice-président et le président sorti de fonctions, assistés du secrétaire perpétuel et d'un des professeurs de la section d'architecture, composent le conseil d'administration, qui est chargé de faire exécuter toutes les décisions prises dans les assemblées générales, de maintenir les règlements et de correspondre, par

1. Voir notamment les articles de M. Viollet-Le-Duc sur l'enseignement des arts, t. XII et XIII.

l'intermédiaire du président et du secrétaire perpétuel, avec le public et le ministre, quand il y a lieu. Je dis *quand il y a lieu*, car, à l'exception des autorisations et liquidations de dépenses, les communications du conseil au ministre n'ont pour objet que la notification des mesures prises dans les assemblées générales, mesures qui, pour la plupart, n'ont pas besoin, en vertu du règlement précité, d'être soumises à l'approbation ministérielle. Ainsi, quand une vacance se produit dans le personnel des professeurs, ce sont les professeurs qui nomment directement à cet emploi, et le ministre est simplement informé de leur décision. Il est vrai qu'on n'a jamais considéré de telles nominations comme suffisantes, et que l'administration a toujours jugé indispensable de les faire sanctionner par une décision spéciale du Souverain; mais il est vrai aussi que l'administration, liée par l'ordonnance de 1819, ne s'est jamais crue autorisée à rien changer au choix des professeurs. Les professeurs sont également les seuls juges des modifications à introduire dans le régime de l'École, qu'il s'agisse de l'admission des élèves, de l'enseignement, des récompenses, des concours, c'est-à-dire des questions les plus vitales et de l'ordre le plus élevé; en un mot, par une étrange interversion des rôles, l'assemblée des professeurs exerce les attributions ministérielles, et le ministre, qui est responsable devant l'Empereur de la gestion de l'École, est dépourvu des moyens de lui imprimer sa direction et de faire même pénétrer dans le conseil un seul représentant de ses idées.

Qu'un corps savant se recrute lui-même et par l'élection, c'est là un fait normal, une règle acceptée par tous; mais l'École impériale des Beaux-Arts n'est pas un corps savant, c'est un service de l'État, c'est, comme le Conservatoire de musique, un établissement public dont la direction et la surveillance sont placées dans les attributions d'un département ministériel, et qui doit être, en conséquence, régi et administré d'après les mêmes principes. Qu'il me soit permis en outre de vous faire remarquer, monsieur le ministre, que le mode actuel de nomination des professeurs présente des inconvénients d'autant plus graves qu'il a pour résultat inévitable de perpétuer des doctrines et des théories plus ou moins absolues, et cela dans un temps où le public, n'ayant point de système, point de parti pris, comprend tout et juge tout sans prévention, heureux quand il trouve un mérite quelconque dans les tentatives les plus audacieuses.

Il me paraît donc impérieusement nécessaire de rendre à la prérogative ministérielle la nomination des professeurs et, en laissant à ces derniers leurs attributions naturelles, celles de l'enseignement, de charger de l'administration de l'École un directeur qui pourrait être nommé par décret impérial et seulement pour un temps déterminé.

Un conseil supérieur, qui serait institué près de l'École et qui se composerait de membres choisis parmi les artistes éminents et les personnes les plus éclairées en matière d'art, serait appelé à donner au ministre des avis purement consultatifs sur les questions qui sont aujourd'hui résolues en dernier ressort par l'assemblée générale des professeurs.

J'aborde maintenant l'examen du mode d'enseignement présentement suivi dans l'École impériale pour développer les dispositions des élèves et exciter leur émulation.

L'enseignement, à proprement parler, ne consiste guère, pour les peintres, sculpteurs et graveurs, que dans un cours de dessin, si on peut donner ce nom à de courtes séances où, pendant quelques mois de chaque année, les élèves dessinent d'après la bosse ou le modèle vivant, sous les yeux d'un professeur qui donne des conseils en parcourant les bancs. Pour les élèves arrivés à un degré d'instruction supérieur, il y a

en outre un cours d'anatomie. Les architectes suivent des cours de mathématiques, de géométrie descriptive, d'architecture, d'histoire de l'art et de construction. Il y a enfin pour tous les élèves de l'École un cours d'histoire générale. Il faut remarquer que la plupart des cours sont peu suivis; il y en a même qu'on ne fait point.

N'est-il pas extraordinaire que, dans une École où les peintres sont en majorité, il n'y ait point de professeur de peinture? Ne serait-il pas nécessaire cependant que les élèves apprissent de quels procédés se sont servis les grands maîtres qu'on leur propose pour modèles? Il y a là une regrettable lacune à combler.

Au commencement de ce siècle, nous avons eu plusieurs écoles particulières qui ont jeté un vif éclat. David, et après lui Gros, Guérin, Girodet, Ingres, ont eu des ateliers et ont formé des élèves, dont plusieurs ont acquis une juste renommée. On se plaint aujourd'hui que très-peu d'artistes en réputation s'occupent de former des élèves, et plus d'un critique trouve là un signe de décadence. Des causes toutes matérielles les empêchent très-souvent d'ouvrir un atelier. Maintenant il n'est pas aisé de trouver à Paris un logement convenable pour recevoir des élèves. Beaucoup d'artistes éprouvent de la répugnance à se mêler des détails de l'administration d'une école. Peut-être parviendrait-on à lever ces difficultés en établissant aux frais du gouvernement des ateliers dont la direction serait confiée à des professeurs nommés et indemnisés par le ministre des Beaux-Arts.

Je signalerai à l'attention de Votre Excellence une autre lacune dans l'enseignement : il n'y a pas à l'École de cours de gravure, bien que cet art comprenne une foule de procédés qu'il importerait d'exposer, de discuter, pour en montrer les ressources, les avantages ou les inconvénients.

On est encore surpris qu'on n'enseigne aux architectes ni les règlements administratifs qui les concernent, ni la pratique des opérations sur le terrain. Le gouvernement, qui forme des architectes, devrait, ce semble, veiller à leur éducation pratique, dont dépend la bonne exécution des constructions publiques et souvent la fortune des particuliers.

En comblant de pareilles lacunes qui existent dans l'enseignement, en perfectionnant ainsi l'éducation des artistes, on assurerait à notre industrie une supériorité qui commence à lui être contestée.

Supposons donc que tous les cours de l'École, ceux qui existent déjà et ceux dont nous réclamons la fondation, soient faits avec conscience et talent. À mon avis, ce ne sera pas encore assez. Le champ de l'esthétique est immense et chacune de ses parties peut être envisagée à des points de vue fort différents. Tout homme qui a fait une étude sérieuse des beaux-arts a quelques idées qui lui sont propres et qu'il serait utile de répandre. Nous voudrions notamment que l'administration fît appel à tous les hommes de bonne volonté qui consentiraient à faire gratuitement de telles communications. Dans la plupart des cas, quelques conférences suffiraient pour exposer les notions ou les théories nouvelles, et il y aurait lieu seulement d'ouvrir une salle et d'afficher un programme.

Pour mieux expliquer ma pensée, citons au hasard quelques exemples des leçons qui, à notre sentiment, pourraient être faites avec utilité. Un érudit s'est occupé de recherches sur les costumes des anciens; qu'il en fasse part aux amateurs de la vérité historique. Un chimiste a trouvé des couleurs nouvelles, ou bien un amateur a découvert quelques procédés des maîtres anciens; qu'ils en démontrent publiquement les avantages. Un médecin a étudié le mouvement des muscles produits par les différentes

passions; il aura plus d'une leçon intéressante à faire. Un critique, enfin, s'est-il fait une théorie du beau : qu'il l'explique. Nous verrions très-peu d'inconvénients à ce que dans la même enceinte on développât des systèmes très-différents, que par exemple on prêchât tour à tour l'imitation servile de la nature et la recherche d'un type idéal. Tout ce qui peut exciter la pensée chez les élèves est utile. Il n'y a qu'un danger, c'est qu'ils se représentent l'art comme une longue allée droite au bout de laquelle on arrive avec de la patience. Il convient que de bonne heure ils mesurent l'étendue de la carrière où ils s'engagent, et qu'ils sachent bien qu'on n'arrive au but qu'après les méditations les plus sérieuses et l'exercice continuel de toute l'intelligence. Socrate, fils d'une sage-femme, se comparait à un accoucheur. Par son enseignement il savait obliger ses disciples à produire le plus grand effort dont leurs facultés étaient susceptibles. Il les habituait à penser par eux-mêmes. C'est une éducation analogue que nous voudrions pour nos jeunes artistes, et tout exercice tendant à ce but peut et doit leur être recommandé.

Cette originalité personnelle, qualité si essentielle aux artistes, que l'enseignement tend si peu à développer aujourd'hui, est encore entravée de la manière la plus regrettable par le système des concours en usage dans notre École, et qui est devenu la principale affaire des élèves et des professeurs. Depuis l'admission d'un élève jusqu'à sa sortie, il passe par une série d'épreuves suivies de récompenses graduées. Une médaille est donnée pour le dessin d'une académie, c'est la première épreuve; le prix de la dernière est une pension pendant cinq ans à l'Académie de France, à Rome. Plusieurs années se passent dans ces concours qui toujours ont les mêmes juges; et, jusqu'à l'âge de trente ans révolus, on peut se présenter pour obtenir le grand prix, bien entendu lorsqu'on a réussi, au préalable, dans les épreuves préparatoires.

Cette sorte de filière, où doivent passer les jeunes artistes, semble fondée sur une opinion qui ne mérite guère d'être discutée, à savoir qu'avec de la patience et de la mémoire on atteint le but. Qu'arrive-t-il? Entré à l'École avec des dispositions très-prononcées, avec un sentiment personnel déjà original peut-être, l'élève ne tarde pas à reconnaître les goûts et les préférences de ses juges. Pour lui, il s'agit de réussir; c'est donc à leur plaire qu'il doit s'attacher : il sacrifiera son sentiment personnel, pour prendre la manière qu'il sait approuvée, et qui seule peut lui procurer des succès.

Si l'on doute d'un pareil résultat, qu'on examine les ouvrages des candidats aux grands prix : on sera frappé de la ressemblance qu'ils ont les uns avec les autres. Les meilleurs ne se recommandent guère que par des qualités négatives. Et en effet, monsieur le ministre, comment pourrait-il en être autrement? Nous sommes loin de nier que les juges soient équitables, mais ils partent d'un principe essentiellement faux. Pour une assemblée de professeurs habitués dans leurs discussions à se faire des concessions réciproques (c'est le cas pour toutes les compagnies), animés d'ailleurs par un certain esprit de corps, les défauts d'un ouvrage produisent plus d'impression que ses qualités. Sur les défauts, tous sont d'accord; les qualités sont toujours contestées. Le prix est à celui qui a le moins de défauts, non pas à celui qui a les plus grandes qualités. En d'autres termes, la médiocrité honnête a les plus belles chances de succès. Or, n'est-ce pas exactement le contre-pied de ce qui devrait servir de base à tout jugement en matière d'art? Des qualités exceptionnelles, malgré des défauts incontestables, ont assuré l'immortalité à des maîtres : combien ne doit-on pas les apprécier et les rechercher dans un élève! Si les juges du jeune Rubens, sans tenir compte de l'admirable couleur de ses premiers essais, ne se fussent attachés qu'à blâmer l'incorrection de son dessin

ou la vulgarité de ses types, s'ils étaient parvenus à le détourner de son penchant original pour l'engager dans une autre voie, Rubens n'aurait été peut-être ni coloriste ni dessinateur.

Qu'il me soit permis, monsieur le ministre, d'ajouter qu'il est bien difficile aux juges des concours de se soustraire à des considérations étrangères à l'art. Témoins constants des efforts patients d'un élève près d'arriver au terme fatal, à l'âge de trente ans qui va lui fermer le concours, comment ne seraient-ils pas plus indulgents pour lui que pour tel autre de ses concurrents plus jeune et qui a le temps d'attendre?

Pour remédier aux vices du régime actuel, il s'agirait d'ôter aux concours préparatoires leur trop grande importance et de restreindre la limite d'âge.

Lorsqu'un candidat se présente pour le grade de bachelier ès lettres ou ès sciences, on ne lui demande pas où et comment il a étudié; il doit prouver seulement qu'il possède les connaissances exigées pour ce grade. Qu'il en soit de même pour le concours aux grands prix, qu'il soit ouvert à tous ceux qui se croiront assez habiles pour s'y hasarder. Comme le nombre des loges est limité, une première épreuve est nécessaire, mais une académie et une esquisse suffiraient pour désigner les élus; une épreuve analogue pourrait s'appliquer aux architectes. Tous les autres concours préparatoires devraient être supprimés.

Nous pensons, monsieur le ministre, qu'il ne devrait y avoir qu'un seul prix pour chaque branche de l'art. Plus la distinction sera haute et rare, plus le jugement sera sévère et juste sous le sentiment d'une grande responsabilité. Un second prix est d'ailleurs une espèce de titre dont on se prévaut plus tard, et on ne saurait avec trop de soin écarter toutes les considérations étrangères au mérite relatif des concurrents dans une lutte si importante,

Il n'y a jamais eu de grand artiste dont le talent ne se soit révélé de très-bonne heure. On en chercherait vainement un dont la réputation n'ait été assurée avant l'âge de trente ans. Aussi, en proposant pour limite d'admission aux grands concours l'âge de vingt-cinq ans, nous croyons faire encore une part considérable à des habitudes qui n'ont pour elles qu'une sorte de tradition. Fermer à des jeunes gens mal doués par la nature une carrière qui selon toute apparence ne leur offre que des déceptions, c'est leur rendre un véritable service. Considérons, monsieur le ministre, le sort probable de celui qui obtient à trente ans le grand prix de Rome. Il va passer cinq ans loin de son pays, loin du public dont il attend sa réputation et même son existence, et il devient de plus en plus étranger au mouvement des esprits, aux progrès de la critique qui ont lieu dans sa patrie. A trente-cinq ans il revient oublié, hors d'état de chercher une voie nouvelle, peut-être de prendre une autre carrière. Il n'a plus qu'une ressource, c'est de s'adresser au gouvernement qui lui a donné une éducation dont il ne peut tirer parti. Il demande à l'administration les moyens d'exister, non comme on sollicite un bienfait, mais comme on réclame une indemnité légitime.

C'est ici le lieu de parler des règlements actuels de l'Académie de France, à Rome, et je pense, monsieur le ministre, qu'il est opportun d'y apporter les modifications que je vais indiquer.

La pension attribuée aux élèves, qui était convenable à l'époque où elle fut fixée, est aujourd'hui notoirement insuffisante. Logés et nourris aux frais de l'État, les pensionnaires reçoivent un traitement en numéraire si faible, qu'il est presque impossible à ceux qui n'ont pas des ressources particulières de faire les dépenses nécessaires à l'exercice de leur art.

La résidence à Rome me paraît trop prolongée. Il est évident en principe que le lieu de séjour d'un artiste doit varier selon le caractère de son talent. Depuis plusieurs années on autorise les architectes à voyager en Grèce pendant la cinquième année; malheureusement on ne leur fournit pas les moyens matériels d'entreprendre ce voyage assez dispendieux. Il me paraîtrait désirable que les pensionnaires ne résidassent que deux ans à Rome, et qu'ensuite on les mît en état de visiter les principaux musées de l'Europe et de faire des voyages utiles à leur éducation pendant deux autres années. Durant ces quatre années, les pensionnaires seraient tenus, comme ils le sont aujourd'hui, de donner la preuve de leurs études, en envoyant quelques-uns de leurs travaux à Paris.

Tous les quatre ans, un concours de paysage est ouvert, dans lequel un grand prix est décerné. Pourquoi ce grand prix de paysage? Pourquoi diviser la peinture en genres? Y a-t-il eu jamais un grand peintre d'histoire qui n'ait été un grand paysagiste? Nous pensons qu'il n'y a qu'un genre de peinture, et c'est le plus élevé, qui ait droit aux encouragements de l'administration, et nous proposerons la suppression du concours de paysage.

Une question délicate se présente, c'est le jugement des concours. Nous avons fait voir, monsieur le ministre, quelles sont les dispositions à peu près inévitables qu'apportent les juges actuels. Les réclamations ont paru assez fondées pour que l'administration en ait tenu compte à plusieurs reprises dans des occasions analogues; ainsi, elle a tour à tour donné, ôté, rendu à la classe des beaux-arts de l'Institut le pouvoir de décider de l'admission des ouvrages présentés aux expositions.

Toute modification qui tendrait à constituer un jury éclairé et indépendant de toute tradition serait, n'en doutons pas, accueillie avec reconnaissance par les artistes. Un moyen d'atteindre ce but serait, à mon avis, de former ce jury par la voie du sort et sur une liste que dresserait le Comité supérieur d'enseignement à instituer auprès de l'École impériale des Beaux-Arts.

En résumé, et par les considérations que je viens d'exposer, j'ai l'honneur, monsieur le ministre, de proposer à Votre Excellence les modifications suivantes :

1° Création d'un emploi de directeur de cette École;

2° Réforme dans le système de nomination aux places de professeur;

3° Création de chaires nouvelles de peinture, gravure, etc., ainsi que d'ateliers préparatoires, dirigés par des professeurs au choix de l'administration;

4° Ouverture de cours gratuits à l'École des Beaux-Arts, faits par toute personne présentant à l'administration un programme qui promette un enseignement utile;

5° Institution près l'École des Beaux-Arts d'un conseil supérieur d'enseignement;

6° Suppression des concours préparatoires;

7° Fixation de la limite d'âge à vingt-cinq ans révolus, pour les concours aux grands prix;

8° Suppression des seconds prix;

9° Réduction à quatre années de la pension accordée aux lauréats, dont deux ans passés à Rome et deux autres dans des voyages;

10° Suppression des grands prix de paysage;

11° Augmentation de l'indemnité accordée aux pensionnaires;

12° Introduction d'un jury spécial pour le jugement des concours des grands prix.

En vous signalant l'opportunité de ces réformes, j'ajouterai qu'elles respecteraient,

autant que possible, les positions acquises, et qu'elles ne seraient opérées qu'avec les plus grands ménagements pour les personnes.

Veuillez agréer, monsieur le ministre, l'hommage de mon respect.

Le surintendant des Beaux-Arts,

COMTE DE NIEUWERKERKE.

DÉCRET *concernant l'organisation de l'École impériale et spéciale des Beaux-Arts.*

NAPOLÉON,

Par la grâce de Dieu et la volonté nationale, Empereur des Français,

A tous présents et à venir, salut :

Vu l'arrêté du gouvernement de la république en date du 3 pluviôse an XI (22 janvier 1803) ;

Vu l'ordonnance royale du 4 août 1819;

Sur le rapport du ministre de notre Maison et des Beaux-Arts,

Avons décrété et décrétons ce qui suit :

TITRE Ier. — DE L'ÉCOLE IMPÉRIALE ET SPÉCIALE DES BEAUX-ARTS.

Chapitre 1er. — Direction. — Administration.

Art. 1er. L'administration de l'École impériale et spéciale des Beaux-Arts est confiée à un directeur qui est nommé pour cinq années consécutives par décret impérial.

Le directeur est le chef immédiat de tout le personnel de l'École; il est seul chargé de l'exécution des décisions du ministre et des règlements administratifs.

Il correspond avec l'administration supérieure pour les affaires du service. Toutes les dépenses doivent être autorisées par lui, dans les limites et suivant les conditions fixées par le ministre. En outre, il surveille ces dépenses, les contrôle et en fait établir les justifications, en se conformant d'ailleurs aux règlements sur la comptabilité publique.

Il jouit d'un traitement de 8,000 francs.

En cas de maladie ou de congé, le directeur est suppléé par une personne désignée par le ministre.

Art. 2. Le personnel administratif comprend :

Un secrétaire,

Un agent comptable,

Un conservateur des modèles et objets d'art,

Un bibliothécaire.

Le personnel de l'enseignement comprend :

Des professeurs chargés de cours,

Des professeurs chefs d'atelier.

Tous sont nommés par le ministre, ainsi que les employés du service.

Les dispositions de la loi du 9 juin 1853 sur les pensions civiles sont applicables à tout le personnel de l'École, excepté aux professeurs chefs d'atelier.

Art. 3. Les professeurs chargés de cours reçoivent un traitement annuel de 2,400 francs.

En cas d'absence ou de maladie, ils sont remplacés par des suppléants choisis par le ministre. Le traitement se partage alors entre le professeur et le suppléant.

Art. 4. Sont supprimés les titres et attributions des professeurs-recteurs et émérites; toutefois, les professeurs qui sont présentement en possession de l'éméritat conserveront, sous le rapport du traitement, les avantages résultant pour eux de l'article 9 du règlement annexé à l'ordonnance du 4 août 1819.

Art. 5. Les professeurs chefs d'atelier, indépendamment des locaux qui leur sont concédés gratuitement pour l'installation de leurs ateliers, sont rétribués au moyen d'indemnités calculées à raison de 2,400 francs par an.

Ils ne peuvent pas faire partie du conseil supérieur d'enseignement institué près de l'École, ainsi qu'il va être dit au chapitre 2.

Art. 6. Les professeurs ne sont pas logés dans l'École.

Chapitre 2. — Enseignement.

Art. 7. Il est institué près de l'École un conseil supérieur d'enseignement, lequel se compose, savoir :

Du surintendant des Beaux-Arts, président;

Du directeur de l'administration des Beaux-Arts, vice-président;

De deux peintres,
De deux sculpteurs,
De deux architectes,
D'un graveur,
Et de cinq autres membres, } nommés par le ministre.

Le conseil supérieur choisit son secrétaire parmi les membres du conseil.

Les membres du conseil supérieur de l'enseignement, autres que le surintendant des Beaux-Arts et le directeur de l'administration des Beaux-Arts, se renouvellent par tiers, à l'ouverture de l'année scolaire. Les membres sortants peuvent être nommés de nouveau.

Les fonctions du conseil supérieur sont gratuites.

Art. 8. L'École impériale et spéciale des Beaux-Arts est consacrée à l'enseignement de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, de la gravure en taille-douce et de la gravure en médailles et pierres fines.

Art. 9. Les cours suivants sont professés par le personnel de l'École :

1° Histoire de l'art et esthétique,
2° Anatomie,
3° Perspective,
4° Mathématiques élémentaires,
5° Géométrie descriptive,
6° Géologie, physique et chimie élémentaires,
7° Administration et comptabilité, construction et application sur les chantiers,
8° Histoire et archéologie.

Art. 10. La faculté de professer temporairement dans les salles de l'École pourra être accordée à une personne étrangère à l'administration, lorsque la matière du cours intéressera l'étude des beaux-arts et que l'utilité de cet enseignement aura été reconnue par le ministre.

Art. 11. Les exercices journaliers prescrits par l'article 3 du règlement annexé à

l'ordonnance du 4 août 1819 sont remplacés par des travaux que les élèves exécutent dans les ateliers.

A cet effet sont attachés à l'école :

Trois ateliers de peinture,

Trois ateliers de sculpture,

Trois ateliers d'architecture,

Un atelier de gravure en taille-douce,

Un atelier de gravure en médailles et pierres fines.

Ces ateliers sont dirigés par des artistes qui ont le titre de professeurs chefs d'atelier, ainsi qu'il est dit à l'article 2.

Art. 12. Tous les trois mois, le directeur reçoit des professeurs chefs d'atelier un rapport sur les progrès de leurs élèves.

Ces rapports sont communiqués au conseil supérieur.

Le conseil signale au ministre les élèves qui, s'étant distingués, lui paraissent mériter des récompenses ou des encouragements.

Art. 13. Sont obligatoires :

Pour tous les élèves de l'École, les cours d'histoire, d'esthétique et d'archéologie;

Pour les élèves peintres, sculpteurs et graveurs, les cours d'anatomie et de perspective;

Pour les élèves architectes, tous les cours, excepté celui d'anatomie.

Chapitre 3. — Admission des élèves.

Art. 14. Les jeunes gens qui désirent suivre les cours de l'École devront se faire inscrire au secrétariat, justifier de leur qualité de Français et être âgés de 15 à 25 ans.

Les étrangers pourront, exceptionnellement et avec l'autorisation du ministre, être admis à suivre les cours.

TITRE II. — DES CONCOURS AUX GRANDS PRIX DE ROME ET DES LAURÉATS.

Art. 15. Les concours aux grands prix de Rome se font à l'École impériale et spéciale des Beaux-Arts.

Tous les artistes âgés de 15 à 25 ans, qu'ils soient ou non élèves de l'École, peuvent concourir aux grands prix de Rome, après avoir réussi dans deux épreuves préalables, pourvu qu'ils soient Français.

A la suite des deux épreuves préalables, dix candidats seront admis pour les prix de peinture, de sculpture, d'architecture, de gravure en taille-douce et de gravure en médailles et pierres fines.

Pour les trois premières sections ci-dessus indiquées, le concours sera annuel; il n'aura lieu que tous les deux ans pour la 4e section, et tous les trois ans pour la 5e section.

Art. 16. Le programme des épreuves préparatoires et du concours définitif est réglé par le conseil supérieur d'enseignement, institué par l'article 6; les résultats des épreuves et du concours sont jugés par un jury composé ainsi qu'il suit :

9 membres pour la section de peinture,

9 membres pour la section de sculpture,

9 membres pour la section d'architecture,

5 membres pour la section de gravure en taille-douce,

5 membres pour la section de gravure en médailles et pierres fines.

Ce jury sera tiré au sort sur une liste qui sera dressée par section et présentée par le conseil supérieur.

Cette liste, après avoir été arrêtée par le ministre, sera insérée au *Moniteur*.

Les jurés de chacune des sections ne jugeront que le concours de la section pour laquelle ils sont désignés.

Art. 17. Il ne sera décerné qu'un prix pour chaque section.

Art. 18. Sont et demeurent applicables aux jeunes gens qui auront remporté les grands prix les dispositions du paragraphe 6 de l'article 14 de la loi sur le recrutement de l'armée.

Art. 19. A l'avenir, les jeunes gens qui auront obtenu le grand prix dans leur section, et qui seront envoyés à Rome, ne seront pensionnés que pendant quatre années.

Ils resteront à Rome (obligatoirement) deux années au moins ; pour les deux autres années, ils pourront, selon leur goût et leurs convenances, les consacrer à des voyages instructifs, en prévenant à l'avance l'administration supérieure de leurs intentions.

Les graveurs en médailles et pierres fines ne jouiront de la pension que pendant trois années et devront séjourner à Rome deux années au moins.

Art. 20. Le directeur de l'Académie impériale de France à Rome adresse, tous les six mois, un rapport au ministre sur les travaux et sur le degré d'instruction des élèves lauréats.

TITRE III. — DISPOSITIONS GÉNÉRALES ET TRANSITOIRES.

Art. 21. Des arrêtés ministériels détermineront :

1° Les conditions d'admission des élèves dans les ateliers et à l'École impériale et spéciale des Beaux-Arts, la durée maximum de leur séjour à cette École, l'époque d'ouverture des cours, le nombre des leçons et tous les détails relatifs à l'enseignement;

2° Les mesures relatives aux études des pensionnaires, à leurs voyages, aux obligations qu'ils ont à remplir et au mode de jugement ou d'appréciation de leurs travaux.

Art. 22. Les jeunes gens actuellement en possession du titre de pensionnaires du Gouvernement conserveront tous leurs droits en ce qui concerne la durée de leur séjour à l'Académie impériale de France à Rome, mais ils seront soumis pour leurs travaux aux dispositions de l'art. 21 ci-dessus.

Art. 23. Sont abrogées les dispositions des ordonnances et règlements antérieurs en tant qu'elles sont contraires au présent décret, qui aura son effet à partir du 1er janvier 1864 et dont le ministre de notre Maison et des Beaux-Arts est chargé d'assurer l'exécution.

Ce décret sera au *Bulletin des lois*.

Fait au palais de Compiègne, le 13 novembre 1863.

NAPOLÉON.

Par l'Empereur :

Le maréchal de France, ministre de la maison de l'Empereur et des Beaux-Arts,

VAILLANT.



NAISSANCE DE VENUS

LA NAISSANCE DE VÉNUS

GRAVURE DE M. FLAMENG

D'APRÈS M. CABANEL



EN mettant sous les yeux des abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* la gravure que M. Flameng a faite d'après la *Naissance de Vénus*, nous ne craignons point qu'ils nous reprochent d'en avoir retardé jusqu'à ce jour la publication. D'une pointe fine et délicate, M. Flameng a rendu avec un rare talent le blond et la vie des carnations de la déesse qui s'éveille au murmure de l'onde, ainsi que les chairs roses et fraîches des Amours qui forment son cortége et apprennent à l'univers que la beauté est née. Tous ceux qui ont vu et admiré à l'Exposition l'œuvre de M. Cabanel retrouveront avec plaisir dans cette estampe, si harmonieuse et si limpide de ton, les qualités de grâce et de charme qui distinguent le tableau.

Aussi n'est-ce point sans une certaine satisfaction que nous terminons ce quinzième volume, qui clôt une période de cinq années, en offrant ce morceau distingué, véritable chef-d'œuvre, à ceux qui ont droit à toute notre sympathie pour nous avoir encouragés dans une œuvre que le seul amour de l'art a fait entreprendre. Cette gravure (comme celle de *la Vague et la Perle*, d'après M. Baudry) devra être placée dans le tome quatorzième, à la page 483, en regard des appréciations de M. Paul Mantz. Quant à ceux de nos abonnés qui, contrairement à nos recommandations, auraient déjà fait relier le quatorzième volume, ils devront la laisser en face de ces lignes, auxquelles la table reportera également.

E. G.

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE SECOND SEMESTRE DE L'ANNÉE 1863 [1]

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

Du vrai, du beau et du bien, par M. Victor Cousin. 10ᵉ édition. Paris, Didier, 1863; in-8 de XII et 496 pages, avec un portrait. Prix : 7 fr.

Études sur les beaux-arts en France et à l'étranger, par Charles Périer. Paris, Hachette, 1863; in-8 de VIII et 388 pages, avec un portrait de l'auteur, dessiné par J. Ricard et gravé par Pollet.

Charles Périer, né à Châlons-sur-Marne, le 4 juillet 1835, y est mort le 29 novembre 1860. — Notice biographique. Introduction. L'art à l'Exposition universelle de 1855. — *École française.* Ingres, Delacroix, Delaroche, A. Scheffer, H. Vernet, Decamps, Bouguereau, Baudry, Courbet, Biard, G. Doré, Yvon, Clésinger. L'art nouveau. — *École allemande.* Histoire de l'art allemand. Cornélius, Overbeck, Schnow, Kaulbach; Peintres divers. Conclusion. — *École anglaise.* Landseer, Mulready, Leslie, Webster; Peintres divers; les Préraphaëlistes; les Aquarellistes. — *École italienne.* Fragments : Dresde, Berlin, Rome, Florence, Bologne. — *Appendice :* Le chevalier Delatouche.

Études de littérature et d'art, par C.-A.-N. Maignien. Tome II. Grenoble, Prud'homme; Paris, Durand, 1863; in-12 de 330 pages.

Le tome I a été annoncé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome XIII, page 557.

Question des beaux-arts. Lettres à S. M. l'Empereur, par E.-J.-L. de Skoda. Paris, Castel, 1863; in-8 de 40 pages.

Passim. Notes, souvenirs et documents d'art contemporain, par Jules Canonge. Paris, J. Tardieu, 1863; in-32 de VII et 328 pages.

Il est question, dans ce petit volume, de MM. Pradier, Maindron, Léon Feuchère, Réattu, A. Colin, Sigalon, Paul Delaroche, Ary Scheffer, Ch. Jalabert, Simart, Ingres, H. Lehmann, Loubon, Fouque, J. Felon, C. Dussault, E. Vincent, comte de Nieuwerkerke, Compte-Calix, Raphaël, etc.

Esthétique nombrée. Application de l'équation du beau à l'analyse harmonique de la statuaire nouvelle, par M. Édouard Lagout. Précédée d'une lettre à M. Vitet. Paris, Dentu, 1863; grand in-8 de 16 pages, avec une photographie. Prix : 1 fr.

Extrait de l'*Annuaire encyclopédique de 1863*, 2ᵉ année, 2ᵉ tirage.

Manuel de l'histoire de la peinture. Écoles allemande, flamande et hollandaise, par G.-F. Waagen, directeur de la Galerie royale de tableaux à Berlin. Traduction par MM. L. Hymans et J. Petit. Tome I. Bruxelles, C. Muquardt, et Paris, veuve J. Renouard, 1863; petit in-8, avec 25 gravures sur bois, tirées sur papier de Chine. Prix : 7 fr.

On annonce 3 volumes.

L'art dans ses diverses branches, ou l'architecture, la sculpture, la peinture, la fonte, la ferronnerie, etc., chez tous les peuples et à toutes les époques jusqu'en 1789, par Jules Gailhabaud; d'après les travaux des principaux architectes et artistes, reproduits par les plus habiles graveurs et chromolithographes. 1ʳᵉ partie. Livraison 1ʳᵉ à 35. Paris,

[1] Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, tomes IV, VIII, X, XI, XII, XIII et XIV.

13, rue de Tournon, 1863; grand in-4 de 36 pages, avec 70 planches.

Cet ouvrage se composera d'une suite de volumes ou de séries formées de 36 livraisons — Prix de chaque livraison, de deux planches ou d'une seule chromolithographie, 1 fr. 75 c. Il n'est pas vendu de livraisons séparées.

L'Aretino, ovvero Dialogo della Pittura, con l'aggiunta delle lettere del Tiziano a varii e dell' Aretino a lui. Con proemio; l'indice dei nomi propri e delle cose notabili ed il ritratto di Tiziano; pobblicato da Lodovico Dolce. Milano, Daelli, 1863; in-12 di pagine XVIII 117. Prezzo it. lira 1.

Forma il vol. X della *Biblioteca rara.*

De l'art religieux en général et en particulier des peintures murales de M. H. Flandrin dans l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, par Édouard-Gabriel Rey, professeur de belles-lettres. 2e édition. Dieppe; et Paris, Repos, 1863 ; in-8 de 39 pages.

Extrait de la *Revue de musique sacrée,* 1862.

Le seul véritable tableau de l'immaculée Conception, ou Iconographie démontrant que le plus beau privilége de la Vierge immaculée est incompris des peintres, etc., par l'abbé Cloquet. Paris, Magnin et Blanchard, 1863; in-8 de 101 pages.

Notes sur les tableaux vendus, pillés, saccagés et sauvés de mon pauvre vieux château de La Goupillière, par Mme Du Prat, née Brillon. Blois, 1798 (août). Recueillies, réunies et publiées par le marquis Du Prat, son arrière-petit-fils. Versailles, Beaujeune, 1863 ; in-8 de XVI et 224 pages.

Tiré à 100 exemplaires. — Il est beaucoup plus question dans ce curieux opuscule de *portraits écrits* que de *tableaux.* Les *tableaux* ne sont pour Mme du Prat qu'une occasion de faire les *portraits* de tous les membres de sa famille.

De l'application de l'art à l'industrie, par Alfred Kindt. Bruxelles, Rosez, 1863; in-8. Prix : 75 c.

Rapport des délégués sculpteurs ornemanistes, des délégués de la marbrerie et des délégués tabletiers-ivoiriers, publiés par la Commission ouvrière. Délégations ouvrières à l'Exposition universelle de Londres en 1862. Paris, rue Boucher, 6, 1863; grand in-18 de 36 pages. Prix : 50 c.

École des Beaux-Arts. Discours d'ouverture du cours d'histoire et d'antiquités, 12 mai 1863, par M. Léon Heuzey. Paris, 1863; in-8 de 29 pages.

De l'enseignement académique et des récompenses hiérarchiques offertes aux artistes, par Gérard Séguin. Paris, 1863; in-8 de 16 pages.

Voir : *Chronique des Arts de la Curiosité,* 1863, page 312.

De la réforme dans les Beaux-Arts, par Henri Bordeaux. Paris, Desloges, 1863 ; in-8 de 8 pages.

Notice sur l'École des beaux-arts et des sciences industrielles de Toulouse, par M. U. Vitry, secrétaire perpétuel, inspecteur de cette école. Toulouse, Douladoure, 1863; in-8 de 38 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie impériale des sciences de Toulouse.* 6e série, tome I.

Société libre des beaux-arts, sanctionnée par le gouvernement, fondée en 1830... Statuts et règlements, suivis de la liste générale des membres résidants, honoraires, associés et correspondants, des Sociétés correspondantes et des membres de la Société décédés depuis sa fondation. Paris, Raçon, 1863; in-8 de 37 pages.

Une excursion artistique, par Auguste Parmentier. Paris, Maulde et Renou, 1863; in-8 de 4 pages.

En vers.

L'exil de l'art, par Achille Millien. Nevers, Bégat, 1863; in-8 de 3 pages.

Commission de la propriété littéraire et artistique. Rapports à l'empereur. Décrets. Collection des procès-verbaux. Documents. Ministère d'État. Paris, imprimerie impériale, Firmin Didot, 1863; in-4 de 287 pages.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective. Architecture, etc.

Premiers principes de dessin linéaire... par A. Le Béalle. 12e édition. 1re partie : Dessin géométrique, lignes, surfaces, solides ; 2e partie : Architecture, ornement, cartes géographiques. Paris, Delalain, 1863. 2 vol. in-8. Prix de chaque partie : 1 fr. 50.

Nouveaux principes de dessin. Division de la tête et de la figure académique, suivie de quelques notions de perspective, pour servir de complément au procédé du même auteur, par Amaranthe Roulliet, professeur de dessin. 2e édition, revue et corrigée. Paris, Susse, 1863; in-8 de 96 pages.

Abrégé de géométrie appliquée au dessin linéaire, à l'arpentage, au nivellement...; suivi des Principes de l'architecture et de la perspective, par F.-P. B., à l'usage des écoles chrétiennes. Tours, Mame; Paris, Poussielgue-Rusand, 1863; in-12 de VIII et 284 pages, avec 380 figures dans le texte et un atlas de 32 planches.

Abrégé de géométrie pratique appliquée au dessin linéaire, au toisé et au lever des plans; suivi des Principes de l'architecture et de la perspective, par F.-P. B. Tours,

Mame; Paris, Poussielgue-Rusand, 1863; in-12 de IV et 180 pages, avec 400 gravures en taille douce.

L'alliance de l'art et de l'industrie dans ses rapports avec l'enseignement du dessin en Belgique, par Louis Alvin, conservateur en chef de la bibliothèque royale de Bruxelles, membre et président du Conseil de perfectionnement de l'enseignement des arts du dessin; Bruxelles; et Paris, Rapilly, 1863; in-8 de 290 pages. Prix : 5 fr.

Notice sur l'enseignement du dessin industriel, par M. H. Peillon, ingénieur civil. Lyon, Savy, 1863; in-8 de 16 pages.

Cours théorique et pratique du dessin linéaire, par A. Le Béalle. 12e édition. Cours élémentaire. 4e partie. Études des surfaces. Charpentes, plans, édifices, etc. Paris, Delalain, 1863; in-4 de 4 pages, avec 14 planches.

Utilité de l'enseignement du dessin industriel aux femmes. Mnémographie, par M. Paul Eymard. Lyon, Barret, 1863; in-8 de 12 pag.
Extrait des *Annales de la Société impériale d'Agriculture, etc., de Lyon*. 1863.

Le dessin des écoles, ou les Éléments du dessin linéaire et du dessin d'imitation mis à la portée des commençants, par A. Le Béalle. 2e édition. Paris, Delalain, 1863; in-12 de 60 pages. Prix, 1 fr. 25 cent.

Mémoire sur l'enseignement du dessin dans les écoles municipales d'enfants, d'apprentis et d'ouvriers de la ville de Paris, et sur l'organisation de cet enseignement, par G. Bardin, professeur de dessin industriel. Orléans, Colas, 1863; in-4 de 47 pages.

Essai sur les principes de la peinture, par Jean Restout, peintre ordinaire du roi Louis XV; publié, avec des notes, par A. R. R. de Formigny de La Londe, membre de la Société des Beaux-Arts de Caen. Caen, Hardel, 1863; in-8 de 64 pages.
Extrait du *Bulletin de la Société des Beaux-Arts de Caen*, tome III, année 1863.
Tiré à 300 exemplaires, dont 1 sur parchemin, 4 sur papier de Hollande, 10 sur papier de couleur, 10 sur beau papier mécanique, 100 sur papier à la forme vergé et collé, 175 sur papier ordinaire.

Guide du peintre coloriste, comprenant l'enluminage des gravures et lithographies, le coloris du daguerréotype, des vues sur verre pour stéréoscope, et la retouche de la photographie à l'aquarelle, à la gouache et à l'huile, par Casimir Lefebvre, artiste peintre et dessinateur. Paris, Desloges, 1863; in-8 de 46 pages. Prix, 1 fr.
Bibliothèque artistique.

Quelques opinions de M. Antonin Monmartin sur l'école La Martinière, réfutées par M. Louis Dupasquier, architecte du gouvernement, créateur des Cours de dessin professés par lui à l'école La Martinière. Lyon, Vingtrinier, 1863; in-8 de 38 pages avec 9 pl.

Grundzüge der Perspective für Architecten, Architecturemaler, Techniker, etc., von F. Schön. Wien, 1863; in-folio. Prix 2/3 th.

Guide théorique et pratique de l'amateur de tableaux, études sur les imitateurs et les copistes des maîtres de toutes les écoles dont les œuvres forment la base ordinaire des galeries, par Théodore Lejeune, artiste-peintre, restaurateur de tableaux, etc. Tome I. Paris, Gide, 1863; grand in-8 de XXXI et 447 pages.
On annonce 3 volumes.

III. — ARCHITECTURE.

Traité d'architecture. 2e partie. Composition des édifices, études sur l'esthétique, l'histoire et les conditions actuelles des édifices, par Léonce Reynaud, professeur d'architecture à l'École polytechnique. 2e édition. Paris, 1863, grand in-4 de 676 pages avec 86 planches.

Monographie du théâtre antique d'Arles, par Louis Jacquemin. Tome I. Arles, Dumas et Dayre, 1863; in-8 de XLIV et 347 pages.
Monographies arlésiennes.

Monumentos arquitectónicos de España, publicados á espensas del Estado, bajo la direccion de una comision especial... Madrid, imprenta y calcografia nacional, 1863; in-folio. Entregas 1 à 17. Precia de cada una, 100.

Chapiteaux romans de la Gironde, par M. Leo Drouyn. Arras et Paris, Casterman, 1862; in-8 de 13 pages, avec une figure.
Extrait de la *Revue de l'Art chrétien.*

Mémoire sur l'architecture des églises, par A. Demanet, lieutenant-colonel du génie. 3e édition, augmentée d'une nouvelle introduction. Bruxelles; et Paris, Eug. Delacroix, 1863; in-4 de 33 et 90 pages.

Des modillons dans l'architecture chrétienne et en particulier de ceux de la nouvelle façade de l'église Saint-Jacques de Châtellerault, par M. l'abbé Auber, chanoine de Poitiers. Caen; et Paris, Derache, 1863; in-8 de 7 pages avec une planche.
Extrait du *Bulletin monumental publié à Caen* par M. de Caumont.

Rapport sur l'architecture religieuse au moyen âge, par Frédéric Fabrège. Conférence Ozanam. Paris, Divry et Ce, 1863; in-8 de 30 pages.

Note sur l'architecture de la Normandie au XIIIe siècle, adressée à M. de Caumont par M. Léon Le Cordier, ingénieur civil. Caen, Hardel, 1863; in-8 de 21 pages.

Extrait du *Bulletin monumental*, publié à Caen, par M. de Caumont.

Résidences royales et impériales de France, histoire et monuments, par M. l'abbé J.-J. Bourassé. Tours, Mame, 1863; grand in-8 de 468 pages, avec 32 gravures.

Recueil d'estampes relatives à l'ornementation des appartements aux XVIe et XVIIe siècles, publiées sous la direction et avec un texte explicatif par M. H. Destailleur, architecte du gouvernement, gravées en *fac-simile* par MM. R. Pfnor, Caresse et Riester, d'après les compositions de Du Cerceau, Lepautre, Berain, Daniel Marot, Meissonier, etc. Lyon, Perrin; Paris, Rapilly, 1863; in-folio de 100 pages à 2 colonnes, avec 72 planches. Prix de chaque livraison de 6 planches, 6 fr.

Voir à la division *Biographie*...

Tombeau de Henri de Lorraine, comte d'Harcourt, à Asnières-sur-Oise (Seine-et-Oise), par Morey, architecte. Nancy, Lepage, 1863; in-8 de 11 pages.

Suite aux considérations sur l'architecture dans ses rapports avec la liturgie, par M. Morel de Voleine. Lyon, Vingtrinier, 1863; in-8 de 51 pages.

L'Hôtel et l'épitaphe de Balthasar d'Haussonville, par Léon Mougenot. Nancy, Lepage, 1863; in-8 de 12 pages.

Papier vergé. Tiré à 50 exemplaires.

Les Hôtelleries du vieux Nancy, par Léon Mougenot. Dessins de Gustave Fleury. Nancy, Lepage, 1863; in-8 de 16 pages.

Papier vergé. Tiré à 100 exemplaires.

Notice sur l'église Saint-Paterne d'Orléans, et sur les projets de sa reconstruction par C. F. Vergnaud-Romagnesi. Orléans, Herluison, 1863; in-8 de 12 pages.

Monographie des Halles centrales de Paris, construites sous le règne de Napoléon III et sous l'administration de M. le baron Haussmann, sénateur, préfet de la Seine, par MM. V. Baltard et feu F. Callet, architectes. Paris, A. Morel, 1863: grand in-folio de 40 pages avec 35 planches. Prix en feuilles, 60 fr.; relié, 70 fr.

Le Château de Pau, souvenirs historiques, son histoire et sa description, par J. Bascle de Lagrèze, conseiller à la cour impériale de Pau. 4e édition, revue et augmentée. Pau; et Paris, Hachette, 1863; petit in-8 de 352 p. avec gravures sur bois. Prix 3 fr. 50 cent.

Description du château de Pierrefonds, par M. Viollet-Le-Duc, architecte du gouvernement. 3e édition. Paris, Morel, 1862; in-8 de 40 pages avec une gravure.

Les deux éditions précédentes ont été annoncées par la *Gazette des Beaux-Arts*.

Projet de construction à Rouen d'un Musée de peinture et de sculpture, d'un Musée industriel agricole et horticole, et d'une Salle pour réception, concerts, bals, etc. Paris, Poitevin, 1862; in-4 de 12 pages.

Projet de restauration du sépulcre. Le passé, le présent et l'avenir de l'église abbatiale de Saint-Michel, par S. Collignon, avocat. Saint-Michel, 1863; in-8 de 61 pages.

Bâtiments scolaires récemment construits en France et propres à servir de types pour les édifices de ce genre, par Théod. Vacquer, architecte. Sèvres; et Paris, Caudrilier, 1863; in-4 de 16 pages à 2 colonnes, avec 27 planches. Prix : 30 fr.

Rapport à la Société académique d'architecture de Lyon sur la responsabilité des architectes, par J.-P. Bissuel, rapporteur. Lyon, Perrin, 1863, in-8 de 35 pages.

Étude sur la responsabilité des entrepreneurs et des architectes, par Alfred d'Aunay. Paris, J. Pick, 1863; grand in-8 de 71 pages.

Nos doctrines, réponse à deux objections adressées à la direction de la *Revue de l'architecture*, par César Daly, architecte du gouvernement. Paris, Claye, 1863; in-8 de 16 pages.

Le premier des décorateurs, c'est l'architecte, par Ruprich Robert, architecte du gouvernement. Paris, Claye, 1863; in-8 de 16 p.

Extrait de la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*.

Académie impériale de Metz. Concours d'agriculture de 1863. Architecture rurale. Projet de construction d'une ferme modèle. Mémoire, devis et plans présentés au concours par M. P. Millet, architecte à Metz, précédés du Rapport de M. Simon Favier, président de la commission. Metz, Blanc, 1863; in-4 de 78 pages, avec un plan.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Metz*. Année 1862-1863.

Les architectes au XIXe siècle, par Pierre Cherey, architecte. Paris, Dentu, 1863; in-8 de 48 pages. Prix : 1 fr.

IV. — SCULPTURE.

Recherches sur l'art statuaire, considéré chez les anciens et chez les modernes, ou Mémoire sur cette question proposée par l'Institut national de France : Quelles ont été les causes de la perfection de la sculpture antique, et quels seraient les moyens d'y atteindre? par T.-B.-Émeric David, membre de l'Institut. Nouvelle édition, revue et corrigée sur les manuscrits de l'auteur, publiée par M. Paul Lacroix. Paris, 1863; in-18 de VIII et 348 pages. Prix : 3 fr. 50.

Voir la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1863, page 278.

Rapport sur la *Coupe aux cygnes*, sculptée

sur bois par M. Lagnier; par M. Jules de Geres. Bordeaux, Gounouilhou, 1863; in-8 de 14 pages.

Extrait des *Actes de l'Académie de Bordeaux*. 3e et 4e trimestre 1862.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Iconographie de la Vierge, type principal de l'Art chrétien depuis le IVe jusqu'au XVIIIe siècle par Édouard Laforge. Lyon, Louis Perrin, 1863; in-4 de XII et 335 pages.

Titre rouge et noir. Papier vergé teinté.

Peintures monumentales de la coupole de l'église Saint-Roch, par M. Adolphe Roger. Paris, Lainé et Havard, 1863; in-4 de 4 p.

Peintures murales de l'église de la Madeleine à Albi, par M. le baron Edmond de Rivières. Albi, Papailhiau, 1863; in-8 de 10 pages.

Voir à l'*Archéologie*.

Notice des peintures de l'école moderne composant la galerie de M. Bruyas (Alfred), passage Bruyas, 3. Montpellier, mai 1863. Paris, Claye, 1863; in-16 de 24 pages.

138 numéros. — On y remarque treize portraits de M. A. B...., dont deux par Eug. Delacroix et trois par M. Courbet.

Galerie des paysages et marines du Péluze. Toulon, J. Laurent, 1863; in-16 de 15 pages.

Seize panneaux peints par M. V. Courdouan.

Exposition de tableaux, par E. Reverchon, le vendredi de 10 à 5 heures. Prix d'entrée: 1 fr. 5, rue des Ponchettes. Nice, Caisson et Mignon, 1863; in-8 de 8 pages.

73 numéros. — La couverture sert de titre.

Paul Balze et la peinture sur émail, par Amédée Pichot. Paris, Hennuyer, 1863; in-8 de 7 pages.

Extrait de la *Revue britannique*. Mai 1863.

Peintures murales de Villemur, par M. Bénezet, par Alfred de Grozelier. Toulouse, imprimerie de Montaubin, 1863; in-12 de 21 pages.

Extrait du *Journal de Toulouse*.

Rapport de M. le comte de Nieuwerkerke, surintendant des beaux-arts, sur les travaux de remaniement et d'accroissement réalisés depuis 1849 dans les musées impériaux, suivi d'un Relevé sommaire des objets d'art entrés dans les collections de 1849 à 1863. Paris, Didier, 1863; grand in-8 de 128 pages. Prix : 2 fr. 50.

Quelques exemplaires ont été tirés sur papier de fil. —Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, et la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1863, page 304.

Notice des tableaux du Musée Napoléon III exposés dans les salles de la colonnade au Louvre, par M. F. Reiset, conservateur des peintures, etc. Paris, 1863; in-12 de 117 p. Prix : 1 fr.

Voir la *Chronique des Arts et de la Curiosité*. 1863, page 287.

Le Musée français...

Voyez à la *Photographie*.

Exposition départementale de peinture, d'objets d'art et d'antiquités, ouverte à Albi le 10 juin 1863, à l'occasion de la tenue dans cette ville de la trentième session du Congrès archéologique de France. Livret. Albi, 1863; in-16 de 160 pages.

810 numéros.

Rapport sur l'exposition départementale de peinture, d'objets d'art et d'antiquités d'Albi, par M. le comte Raymond de Toulouse-Lautrec. Albi, Papailhiau, 1863, in-8 de 28 pages.

L'Exposition des Beaux-Arts à Auch, par Amédée Tabouriech. Auch, Félix Foix, 1863; in-8 de 19 pages.

Extrait du journal l'*Aigle*. — Voir *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1863, page 287.

Musée de Boulogne. Catalogue d'une collection d'antiquités mérovingiennes. Boulogne, 1863; in-18 de 36 pages. Prix : 30 c.

Vie de Charles Picot, et Catalogue du musée qu'il a donné à la ville de Châlons-sur-Marne. Châlons, Laurent, 1863; in-12 de 48 pages.

Explication de la nouvelle décoration exécutée dans la chapelle de la Sainte-Vierge de l'église de Saint-Père, à Chartres, par le docteur Paul Durand. Chartres, Garnier, 1863; in-8 de 28 pages, avec planche.

Notizia delle opere d'arte et d'antichità della Raccolta Correr di Venezia, scritta da Vincenzo Lazari. Venezia, tipografia del Commercio, 1859, in-8 di pagine XIIe 287.

Dipinti, 1 a 214; — Majoliche, 215 a 299; — Porcellane, 300 a 335; — Vetri de Murano, 336 a 379; — Musaici, 380 a 386; — Lavori di commesso in pietre dure, 387 a 388; — Smalti sul metallo, 389 a 407; — Nielli, 408 a 412; — Gemme, — Cammei, 413 a 541, — Scarabei, 542 a 562; — Gemme gnostiche, 563 a 580; Gemme incise, 581 a 651; — Lavori in pietre dure di tutto tondo, 652 a 726; — Avorie, 727 a 825; — Lavori in diverse materie, 826 a 1186; — Arme, 1187 a 1478; — Marmi, 1479 a 1526; — Terre cotte, 1527 a 1540; — Curiosità diverse, 1541 a 1557.

Exposition de la Société des Amis des Arts de Lyon. Année 1863, par F. Dartol. Lyon, Giraudier; Paris, veuve Joubert, 1863; in-16 de 80 pages.

La couverture sert de titre.

Musée lorrain au palais ducal de Nancy. Catalogue des objets d'art et d'antiquité exposés au musée. 4e édition. Mai 1863. Nancy, Wiener, 1863; grand in-12 de XXIV et 172 pages.

Exposition archéologique et artistique de 1863 de la ville de Nevers. Notice des objets d'art, d'antiquité et de curiosité, et des tableaux, dessins et gravures exposés dans les salles de l'Hôtel-de-ville, du 3 juin au 3 juillet. Nevers, Fay, 1863; in-12 de 127 p. Prix : 1 fr.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome XV, page 194-198, un article de M. Albert Jacquemart sur cette exposition.

Concours régional de Nevers en 1863. Exposition archéologique, industrielle et artistique. Rapport des jurés (par M. Du Broc de Segange). Nevers, Fay, 1863; in-8 de 41 p.

Voir la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 38, page 328.

Une exposition en province. Revue allégorique, sérieuse et drolatique, en 2 actes et 5 tableaux, par M. Gaboriau. Nevers, Bégat, 1863; in-8 de 44 pages. Prix : 1 fr.

Catalogue des tableaux du musée de Nîmes. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1863; in-8 de 27 p.

Catalogue du musée de Nîmes. Notice historique sur la Maison Carrée, par Auguste Pelet. Biographie de Sigalon. 6e édition, revue, corrigée et augmentée. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1863; in-8 de 267 pages.

Concours régional de Nîmes, 1863. Souvenirs de l'Exposition des Beaux-Arts, par Ernest Roussel, secrétaire de la commission municipale des Beaux-Arts. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1863; in-16 de 209 pages.

Catalogue du musée de peinture, sculpture et dessins de la ville de Rennes. Rennes, 1863; in-8 de 152 pages.

Coup d'œil sur l'exposition de peinture de Saintes, par F. Gruet. Bordeaux, Gounouilhou, 1863; in-8 de 39 pages.

Extrait du journal *La Gironde*.

Expositions de l'Association rhénane des Amis des Arts à Strasbourg, par A. T. Strasbourg, veuve Berger-Levrault, 1863; in-8 de 18 p.

Extrait du *Bibliographe alsacien*. Juillet 1863.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Élysées le 1er mai 1863. Paris, 1863; in-12 de XXVIII et 414 pages. Prix : 1 fr. 50.

Livret officiel. — Peinture. Nos 1-1915. — Dessins, aquarelles, pastels, miniatures, émaux, porcelaines. Nos 1916-2217; — Sculpture. Nos 2218-2577; — Gravure. Nos 2578-2762; — Lithographie. Nos 2763-2819; — Architecture. Nos 2820-2903; — Vitraux. Nos 2904-2919; — Ouvrages exécutés dans les monuments publics : pages 400-414.

Le Jury et le Salon, par Victor Luciennes. Paris, Dentu, Librairie centrale, 1863; in-8 de 16 pages. Prix 1 fr.

Voir la *Chronique des Arts et de la Curiosité* 1863, page 287.

Le Salon de 1863, par C.-A. Dauban. Paris, Renouard, 1863; in-8 de 58 pages.

Extrait de la *Revue de l'instruction publique*.

Essai sur l'école française à propos du Salon de 1863, par Frank. Rouen, Cagniard, 1863; in-8 de 19 pages.

Extrait de la *Revue de Normandie*.

Exposition des Beaux-Arts. Salon de 1863, par Louis Auvray, statuaire. Paris, A. Lévy fils, 1863; in-8 de 144 pages.

Salon de 1863. 1re livraison. Les soldats, par Henri du Cleuziou. Paris, Marpon, 1863; in-18 de 36 pages.

A travers le Salon de 1863, par J. Girard de Rialle. Paris, Dentu, 1863; in-16 de 155 p.

Voir la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1863, page 287.

Les Peintres de genre au Salon de 1863, par Ch. Gueulette, auteur des Peintres espagnols. Paris, Gay, 1863; in-16 de 72 pages. Prix, 1 fr.

Les Peintres de genre au Salon de 1863, par Charles Gueulette. Paris, Gay, 1863; in-32 de 75 pages. Prix, 1 fr.

A propos de l'Exposition des Beaux-Arts de 1863, par Antoine Etex. Paris, Martinet, 1863; in-8 de 7 pages.

L'Art contemporain. 1re série. A travers le Salon de 1863, par J. Girard de Rialle. Paris, Dentu, 1863; in-18 de 156 pages.

Beaux-Arts. — Les artistes normands au Salon de 1863, par Alfred Darcel. Rouen, Brière et fils, 1863; in-16 de 36 pages.

Tirage à part d'articles publiés dans le *Journal de Rouen*. — Voir *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1863, page 312.

Almanach de la littérature du théâtre et des beaux-arts, contenant le Salon de 1863... 12e année, 1864. Paris. Pagnerre, 1863; in-8 de 96 pages. Prix, 75 cent.

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture refusés par le jury de 1863, et exposés, par décision de S. M. l'Empereur en Salon annexé, palais des Champs-Elysées, le 15 mai 1863. Paris, 1863; grand in-18 de 72 pages. Prix, 75 cent.

687 numéros. — Ce catalogue est fort incomplet, plein d'erreurs, et l'ordre alphabétique des noms des exposants y est fort mal observé.

Le jury des exposants. Salon des refusés, par Louis Étienne. Paris, Dentu, 1863; in-8 de 77 pages. Prix, 1 fr.

Le Salon des refusés, par une réunion d'écrivains, sous la direction de Fernand Desnoyers. 1re livraison. Paris, Azur-Dutil, 1863; in-8 de 12 pages. Prix, 60 cent.

On annonce 12 livraisons.

Le Salon des refusés et le jury, et réflexions

de Courcy-Meunith. Paris, Gay, 1863; in-8 de 15 pages. Prix, 60 cent.

Indépendamment de ces publications, la Revue du Salon de 1863 a été faite dans l'*Artiste*, par M. Hector de Callias; — le *Bulletin du Jour:* Martzène (Hipp. Bonnellier); — le *Charivari*: Louis Leroy et Cham; — la *Concorde* de Versailles : Victor Monier; — le *Constitutionnel :* Ernest Chesneau; — le *Courrier artistique :* Peinture, Ed. Lockroy, Sculpture, Georges Dumesnil; — la *Critique française :* Auguste Cordier, — l'*Exposition*, journal spécial : Théodore Pelloquet; — le *Figaro :* Graham (Grenier de Saint-Martin); — le *Figaro-Programme:* Henry de la Madeleine; — la *France:* H. de Viel-Castel; — la *Franche-Comté :* Eug. de Montlaur; — la *Gazette de France :* H. de Mirabel; — la *Gazette des Beaux-Arts :* Paul Mantz; — la *Gazette des étrangers :* Louis Énault; — l'*Indépendance belge* : W. Bürger; — l'*Illustration :* Jean du Pays; — *Journal amusant :* Bertall; — *Journal d'Amiens :* C. d'Argé; — *Journal de Rouen :* Alfred Darcel; —*Journal des Débats :* Adolphe Viollet-Le-Duc; — le *Mémorial d'Amiens :* Victor Foureau; — le *Mémorial de la Loire :* E. Fichault; — le *Monde :* Claudius Lavergne; — le *Monde illustré :* Th. Gautier fils; — *Moniteur :* Th. Gautier; Architecture, Viollet-Le-Duc; — *Moniteur de l'armée:* Pierre Delacour; — le *Nain jaune :* Henri Rochefort; — le *Nord :* Castagnary; Refusés : Pierre de Fare; — l'*Opinion nationale* : O. Merson; — la *Patrie :* Didier de Monchaux; — le *Pays :* G. de Saint-Valry et Francis Aubert; — la *Presse :* Paul de Saint-Victor; — le *Progrès de Lyon:* Laurent Pichat; — la *Revue contemporaine :* G. Lafenestres; — la *Revue de l'Instruction publique :* C. A. Dauban; — la *Revue des Deux Mondes :* Maxime Du Camp; — la *Revue française :* Louis Énault: — le *Siècle :* Adrien Paul; — le *Temps :* C. de Sault; — le *Théâtre :* C. Nô; — l'*Union* : Du Bosc de Pesquidoux; — l'*Univers illustré :* Jean Rousseau; — la *Vie parisienne :* Marcellin; — etc.

Catalogue de l'exposition des beaux-arts appliqués à l'industrie. Palais des Champs-Elysées. Paris, 1863; in-12 de 190 pages.

Exposition des arts industriels. Des causes de la splendeur et de la décadence des arts céramiques, par F. de M., dit le potier de Rungis. Paris, veuve Guillois, 1863; in-8 de 8 pages.

Projet de création d'un musée municipal des arts industriels, par Ferdinand de Lasteyrie, membre de l'Institut. Paris, 1863; in-32 de 61 pages. Prix, 50 cent.

VI. — GRAVURE.

Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois, par Ambroise Firmin Didot, servant d'introduction aux costumes anciens et modernes de César Vecellio. Paris, 1863; in-8 de VII et 158 pages à deux colonnes.

Excursions photographiques, vues et monuments les plus remarquables de l'univers. 110 planches gravées par les meilleurs artistes, d'après les photographies prises sur les lieux mêmes, et accompagnées d'une notice archéologique et historique, par MM. J. Janin, V. Hugo, Chateaubriand, Ch. Nodier, etc. Paris, Dusacque, 1863, in-folio oblong de 112 pages avec 51 planches.

Recueil de planches relatives à l'ornementation des appartements...

Voyez à l'*Architecture*.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen âge.
Renaissance. — Temps modernes.
Monographies provinciales.
Céramique. — Mobilier. — Tapisseries.
Costumes. — Livres, etc.

Simples observations sur l'origine et le culte des divinités égyptiennes; à propos de la collection archéologique de feu le docteur Ernest Godard, par G.-M. Ollivier de Beauregard. Paris, Lainé et Havard, 1863; in-8 de IV et 116 pages.

Observations sur le chapitre VI du rituel égyptien à propos d'une statuette funéraire du Musée de Langres, par F. Chabas, de Châlon-sur-Saône. Paris, Poitevin, 1863; in-4 de 12 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société historique et archéologique de Langres.*

Ninive, la grande ville, retrouvée au XIX[e] siècle. Toulouse, Delhorbe; Paris, Meyrueis, Cherbuliez, Grassart, 1863; in-18 de 80 pages avec planche. Prix, 25 cent.

Publié par la *Société des livres religieux de Toulouse.*

Sur l'inscription d'une statuette étrusque publiée pour la première fois dans les Annales de l'Institut archéologique de Rome, par M. le comte G. Conestabile, professeur d'archéologie. Paris, Lahure. 1863; in-8 de 51 p.

Extrait du 27[e] volume des *Mémoires de la Société impériale des Antiquaires de France.*

Le Case ed i monumenti di Pompei, disegnati e descritti, opera in cui è magnificamente riprodotto quanto è finora risorto da quella vetusta città, Napoli, Fausto e Felice Viccolini, 1863; in-folio atlante.

È publicato el fascicolo XXIX. Prezzo di ogno fasciolo Lira ital. 16.

L'Opera si comporrà da circa 60 fascicoli, ognuno dei quali contenente 3 grandi tavole in litografia, o designate, o colorite in pietra, e duo fogli di testo illustrativo; alla fine dell' opera sarà pubblicata una gran pianta della città di Pompei, ed un indice generale.

Herculanum et Pompéi, recueil général des peintures, bronzes, mosaïques, etc., découverts jusqu'à ce jour et reproduit d'après *le Antichità di Ercolano, il Museo Borbonico* et tous les ouvrages analogues, augmenté de sujets inédits, gravés au trait par H. Roux aîné, et accompagné d'un texte explicatif, par M. L. Barré. Paris, F. Didot, 1863, 7 vol. grand in-8 avec 604 planches.

Réimpression d'un ouvrage qui a paru par livraisons en 1840.

Note sur un petit sarcophage du Musée Campana, par M. Auguste Prost. Paris, 1863; in-8 de 19 pages.

Extrait du 28e vol. des *Mémoires de la Société impériale des Antiquaires de France.*

Toilette d'une Romaine du temps d'Auguste, par le docteur Contanstin James. Paris, Vallée, 1863; in-12 de 24 pages.

Notice sur une interprétation de l'inscription latine du cheval en bronze trouvé à Neuvy-en-Sullias, par M. le comte Giancarlo Conestabile, professeur d'archéologie en l'Université de Pérouse. Orléans, Jacob, 1863; in-8 de 12 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de l'Orléanais.*

Notice sur la découverte des restes de l'autel d'Auguste à Lyon, par E. C. Martin-Dausigny. Lyon, Vingtrinier, 1863; in-8 de 30 p.

Antiquités romaines, byzantines, gallo-romaines et celto-cimbriques, trouvées dans le nord de l'Europe. 1re notice, par L. Léouzon-le-Duc. Paris, Lahure, 1863; in-4 de 39 pages.

Un cabinet d'amateur. Notices archéologiques et description raisonnée de quelques monuments de haute antiquité, par G. Hagemans. Liége, Ch. Gnusé, 1863; in-8 de XXI et 520 p., avec 16 planches représentant 248 figures. Prix, 8 fr.

Notice sur des sépultures romaines des IVe et Ve siècles trouvées à Tourville-la-Rivière, par M. l'abbé Cochet. Rouen, Cagniard, 1863; in-8 de 15 pages avec figure.

Extrait de la *Revue de Normandie*, 2e année, Mai 1863.

Album du Musée de Constantine, publié sous les auspices de la Société archéologique. Dessins de M. L. Féraud, interprète de l'armée. Texte explicatif par M. A. Cherbonneau. 2e cahier. Constantine et Paris, Challamel aîné, 1863; in-4 oblong de 24 p. avec 9 planches. Prix, 3 fr.

La première livraison a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome XIII, page 562.

Catalogue d'une collection d'antiquités mérovingiennes...

Voyez : PEINTURE, MUSÉES, etc. Musée de Boulogne...

Anneau de sainte Radegonde, par l'abbé Auber, chanoine de Poitiers. Arras et Paris, Casterman, 1863; in-8 de 7 pages.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien.* — Voir sur cet anneau le travail de M. Jules Quicherat, annoncé ci-dessous.

Sur un anneau sigillaire de l'époque mérovingienne, par J. Quicherat. Paris, Lahure, 1863; in-8 de 17 pages avec figures.

Extrait du 27e volume des *Mémoires de la Société impériale des Antiquaires de France.*

M. B. Fillon, qui a découvert cet anneau, prépare une réponse à M. J. Quicherat.

Étude de sépultures chrétiennes faite, de 1858 à 1860, dans les cimetière de Roux-Mesnil et d'Étran, près Dieppe, par M. l'abbé Cochet. Caen, Hardel, 1863; in-4 de 25 p.

Extrait du 25e volume des *Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie.*

Une chapelle du XIIIe siècle offerte aux amis de l'art chrétien, par M. l'abbé Hodoul. Forcalquier, Masson, 1863; in-8 de 31 pages.

Rapport sur la visite à l'intérieur de la cathédrale d'Albi, par M. le baron Edmond de Rivières. Albi, Papailhiau, 1863; in-8 de 23 pages.

Voir à la PEINTURE.

Description de l'ancien refuge de l'abbaye du Mont-Saint-Éloi, à Arras (jadis hôtel de Chaunes), par A. de Cardevacque. Arras, Tierny, 1863; in-8 de 7 page.

Extrait du *Bulletin de la Commission des antiquités départementales du Pas-de-Calais.*

La Chartreuse d'Auray et le monument de Quiberon, par L. Rosenzweig, archiviste du Morbihan. Rennes, Oberthur; Vannes, Cauderan, 1863; in-18 de 141 pages.

Rapport sur les découvertes faites à Avesnes-le-Comte, par M. Ledru, docteur en médecine. Arras, Tierny, 1863; in-8 de 10 pages.

Extrait du *Bulletin de la commission des antiquités départementales du Pas-de-Calais.*

Les Cloches du pays de Bray, avec leurs dates, leurs noms, leurs inscriptions, leurs armoiries, leurs fondeurs, etc., le tout classé topographiquement et chronologiquement, par M. Dieudonné Dergny. Neufchâtel et Rouen, Lebrument; Paris, Derache, 1863; in-8 de 380 p. avec 5 planches.

Essai historique sur la Sainte-Chapelle de Dijon, par M. Jules d'Arbaumont, secrétaire-adjoint de la commission des antiquités du département de la Côte-d'Or. Dijon, Bernaudat, 1863; in-4 de 122 pages.

L'Abbaye royale de Faremoutiers au diocèse de Meaux, par Eugène de Fontaine de Resbecq, membre de la Société française d'archéologie. Paris, Furne, 1863; grand in-18 de 141 pages.

Aperçu des monuments de l'arrondissement de Gaillac, lu dans la séance d'ouverture du congrès archéologique de France (30e session à Albi), par M. Elie-A. Rossignol, l'un des secrétaires généraux du Congrès. Albi, Papailhiau, 1863; in-8 de 16 pages.

Recherches sur les monuments celtiques du département du Gard, par V. de Baumefort. Lyon, Vingtrinier, 1863; in-8 de 42 pages.

L'ancienne église de Saint-Anne à Jérusalem, devenue propriété de la France sous Napoléon III. Étude historique par le P. Alexandre Bassi, M. O., historiographe de Terre-Sainte. Traduit de l'italien. Paris, Ad. Le Clere et Ce, 1863; in-8 de 195 pages.

Les résidences royales de la Loire, par Jules Loiseleur, bibliothécaire de la ville d'Orléans, avec gravures sur bois représentant les châteaux de Chambord, Blois, Chaumont, Amboise, Chenonceaux, dessinés par A. Racinet, d'après Androuet du Cerceau, Israël Silvestre, etc. Paris, Dentu, 1863; in-18 de x et 381 pages, avec gravures sur bois. Prix, 3 fr. 50 cent.

Historia descriptiva, artistica y pintoresca del real monasterio de san Lorenzo comunmente llamado del Escorial, dedicada à S. M. la reina doña Isabel II y á su augusto esposo S. M. el rey D. Francisco de Asis, por D. Antonio Rotondo, Caballero... Segunda edicion. Madrid, libreria Americana, 1863; en-folio moyor de xx et 282 pagines con 317 grabados.

Notice sur les anciennes abbayes de Saint-Pierre et de Sainte-Marie de Metz et sur la Collégiale royale de Saint-Louis, par M. T. de Bouteiller. Metz, Blanc, 1863; in-8 de 106 pages, avec planches.

Extrait des *Mémoires de l'Académie impériale de Metz*, 1862-1863.

Paillettes archéologiques : encore les cordeliers de Montbrison. Les bracelets gallo-romains de Vinols, par d'Assier de Valenches. Montbrison, Conrot, 1863; in-8 de 4 pages.

Extrait du *Journal de Montbrison*, du 3 mai 1863.

Statistique archéologique du département du Nord (arrondissement de Cambrai). Lille, Danel, 1863; in-8 de 138 pages avec carte.

Extrait du *Bulletin de la commission historique du département du Nord*, tome VII.

Statistique archéologique du département du Nord (arrondissement d'Hazebrouck). Lille, Danel, 1863; in-8 de 68 pages avec une carte.

Extrait du *Bulletin de la Commission historique du département du Nord*, no 7.

Essai historique et archéologique sur Pecy, commune du canton de Nangis (Seine-et-Marne) et en particulier sur la seigneurie de Beaulieu, par l'abbé F.-A. Denis. Ouvrage accompagné de plans et de dessins d'armoiries. Meaux, Le Blondel, 1863, in-8 de 208 pages.

Visite aux anciennes maisons de Reims, à l'occasion du congrès archéologique en juillet 1861, par M. Ch. Givelet. Reims, Dubois, 1863; in-8 de 39 pages.

Le Jubé de la cathédrale de Rodez (Question discutée au congrès archéologique), par M. l'abbé Noël, chanoine, vicaire général. Rodez, Carrère, 1863; in-8 de 18 pages.

Le Jubé de la cathédrale de Rodez. Réponse à M. Noël, chanoine, vicaire général; par l'abbé Alibert. Rodez, Carrère, 1863; in-8 de 24 pages.

Les mosaïques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome. Articles de M. Vitet. Paris, Imprimerie impériale, 1863; in-4 de 66 pages.

Extrait du *Journal des Savants*, décembre 1862, janvier, juin et août 1863.

Monuments lorrains à Rome, par Mgr Pierre Lacroix. Nancy, Lepage, 1863; in-8 de 8 p.

Rots, notice archéologique, par M. l'abbé Do. Caen, Hardel, 1863; in-8 de 33 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie*.

Rots est une commune du département du Calvados, arrondissement de Caen.

Mémoire sur les peintures murales et les inscriptions commémoratives découvertes dans l'église Saint-Épove de Nancy, par l'abbé Guillaume. Nancy, Lepage, 1863; in-8 de 16 pages.

Extrait du *Journal de la Société d'archéologie et du Comité du Musée lorrain*, avril 1863.

La Crypte et le tombeau de saint Quentin, par Ch. Gomart. Amiens, Lenoël-Hérouart, 1863; in-8 de 16 pages.

Études historiques. Saintes au xvie siècle. La commune. L'atelier de Palissy. La Cour de justice, par M. Dangibeaud, avec annotations, par M. de La Morinerie. Évreux, Herissey, 1863; in-8 de 80 pages

Notice sur quelques monuments de l'époque gallo-romaine trouvés sur les sommités des Vosges, près de Saverne (Bas-Rhin), par M. le colonel Morlet. Strasbourg, veuve Berger-Levrault, 1863; in-8 de 12 pages avec 3 planches.

Extrait du *Bulletin de la Société pour la Conservation des monuments historiques*.

Un puits de la Renaissance à Toulouse, par César Daly, architecte. Paris, Claye, 1863; grand in-8 de 14 pages.

Extrait de la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*.

Église cathédrale de Verdun. Notice sommaire sur les origines de cette église matrice, sur ses transformations, sur son état actuel, avec l'explication du symbolisme de ses nouvelles

verrières, par un vieil habitué de la paroisse. Verdun, Laurent, 1863; in-8 de 103 pages.

Notes d'excursions archéologiques dans le canton de Vertou (Loire-Inférieure), par M. Marionneau. Nantes, Guéraud, 1863; in-8 de 17 pages avec une planche.

Tiré à 50 exemplaires. — Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Nantes*, tome II, 1862.

Les arts industriels du moyen âge en Allemagne. Rapport adressé à S. Exc. le ministre de l'instruction publique et des cultes sur l'exposition archéologique de Vienne en 1860, par M. Alfred Darcel, attaché à la conservation des musées impériaux, Paris, Imprimerie impériale, 1863; in-8 de 75 pages.

Extraits des *Mémoires lus à la Sorbonne* en 1861. —Voir la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1863, page 278.

Les émaux français et les émaux étrangers. Mémoire en réponse à M. le comte F. de Lasteyrie, lu à la séance de la Société archéologique de Limoges, le 28 novembre 1862. par M. F. de Verneilh. Caen, Hardel, 1863; in-8 de 58 pages.

Extrait du *Bulletin monumental* de M. de Caumont.

Archéologie céramique et sépulcrale, ou l'Art de classer les sépultures anciennes à l'aide de la céramique, par M. l'abbé Cochet. Nouv. édition, revue et augmentée. Roanne, Ferlay, 1863; in-4 de 19 pages à 2 colonnes, avec figures.

La 1re édition est de Paris, Derache, 1860, in-4 de 19 pages avec figures dans le texte et 10 planches à part.

Guide de l'amateur de faïences et porcelaines, poteries, terres cuites, peinture sur lave et émaux, par Auguste Demmin. Nouvelle édition, revue, corrigée, considérablement augmentée et ornée de 850 figures, marques et monogrammes dans le texte. Paris, veuve Renouard, 1863; in-18 de 580 pages.

La 1re édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome XI.

Marks and Monograms on pottery and porcelain, with short historical notices of each manufactory and an introductory essay on the vasa fictilia of England. London, Davy and Son, 1863; in-8 de 260 pages. Prix, 12 sh.

Recherches sur les manufactures lilloises de porcelaine et de faïence, par Jules Houdoy. Lille, Danel, 1863; in-8 de 91 pages.

Voir la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1863, page 286.

Le faïence, les faïenciers et les émailleurs de Nevers, par L. Du Broc de Segange, conseiller de préfecture. Nevers, Fay; Paris, Aubry, 1863; in-4 de 304 pages avec 21 planches, dont plusieurs en couleur. Prix, 25 fr.

Voir la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1863, page 286-287.

Notes sur la céramique, faïences et porcelaines, par R. Tournal. Caen, Hardel, 1863; in-8 de 30 pages.

Extrait du *Bulletin monumental* de M. de Caumont.

Note sur le musée céramique d'Aoste en Dauphiné, par M. Paul Canat de Chizy. Caen, Hardel; Paris, Derache, 1863; in-8 de 7 pages.

Extrait du *Bulletin monumental*, publié à Caen par M. de Caumont.

Verrières de la Rédemption à Notre-Dame de Châlons-sur-Marne, par Didron aîné. Paris, Didron, 1863; in-8 de 39 pages. Prix, 2 fr.

Les marques de fabrique sur la verrerie romaine, par M. Detlefsen. Paris, Didier, Frantz, Bauce, 1863; in-8 de 16 pages.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Notice historique sur la tapisserie brodée de la reine Mathilde, épouse de Guillaume le Conquérant, exposée dans la galerie Mathilde de la Bibliothèque de Bayeux. Bayeux, Duvant, 1863; in-16 de 24 pages. Prix, 50 cent.

Les tapisserie de l'Apocalypse de la cathédrale d'Angers, dites tapisseries du roi René, réduites au dixième et reproduites au trait, avec texte explicatif, par M. Léon de Joannis, ancien élève de l'École polytechnique. 1re, 2e et 3e livraison. Angers, Lainé frères; Paris, de Blériot, 1863; in-folio de 36 pages avec 18 planches.

On annonce 13 livraisons de 6 planches, paraissant tous les deux mois. Prix de la livraison, 6 fr. à Angers, 6 fr. 25 cent. à Paris.

Ces tapisseries ont fait partie de l'*Exposition des beaux-arts appliqués à l'industrie* de 1863.

Les tapisseries du sacre d'Angers, classées et décrites selon l'ordre chronologique, par l'historiographe de la cathédrale et du diocèse d'Angers, M. Barbier-Montault. Angers, Lainé frères, 1863; in-12 de 79 pages.

Ces tapisseries ont fait partie à Paris de l'*Exposition des beaux-arts appliqués à l'industrie*.

Les tapisseries d'Arras, par M. l'abbé van Drival, chanoine. Caen, Hardel; Paris, Derache, 1863; in-8 de 12 pages.

Extrait du *Bulletin monumental*, publié à Caen par M. de Caumont.

Tapisseries représentant les amours de Gombaut et Macée, par H. Gariel. Grenoble, Allier, 1863; in-8 de 16 pages avec une planche.

La grille d'argent de Saint-Martin de Tours, donnée par Louis XI, enlevée par François Ier, d'après les documents inédits, par M. Ch. L. Grandmaison, archiviste d'Indre-et-Loire. Tours, Georget-Joubert, 1863; in-8 de 38 p.

Coutellerie de la Renaissance, par M. le comte R. de Toulouse-Lautrec. Toulouse, 1863; in-8 de 12 pages avec figures.

Les monuments de l'histoire de France, catalogue des productions de la sculpture, de la peinture et de la gravure relatives à l'histoire de la France et des Français, par M. Hennin. Tome IX. 1559-1589. Paris, Delion, 1863; in-8 de 419 pages. — Tome X. 1589-1610. 1863; in-8 de 449 pages.

Les volumes précédents ont été annoncés dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome XI, page 573, tome XII, page 572, et tome XIII, page 565.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Essai sur l'organisation politique et économique de la monnaie dans l'antiquité, par François Lenormant, membre de l'Institut de correspondance archéologique. Paris, Rollin et Feuardent, 1863; in-8 de 193 p.

Recherches historiques sur la ville de Tium (en Bithynie) et Description d'une médaille inédite appartenant à cette ville, par Alexandre Boutkowski. Paris, Pillet, 1863; in-18 de 38 pages. Prix : 2 fr.

Notice sur des monnaies et bijoux antiques, par J. Charvet. Paris, Dumoulin, 1863; grand in-8 de 21 pages.

Des Gaulois et de leurs médailles, par E. Hucher. Le Mans, 1863; in-8 de 12 pages.

Jacques Cœur et Charles VII, ou la France au xve siècle, étude historique, précédée d'une Notice sur la valeur relative des anciennes monnaies françaises, par Pierre Clément, membre de l'Institut. 2e édition. Paris, Didier, 1863; 2 vol. in-8 de CIV et 784 p.

Numismatique lilloise. Notes sur quelques jetons de la chambre des Comptes, par Ed. Van Hende. Lille, Danel, 1863; in-8 de 7 p., avec une planche.

Essai sur l'histoire monétaire des comtes de Flandre, de la maison de Bourgogne, et Description de leurs monnaies d'or et d'argent, par M. L. Deschamps de Pas. Paris, 1863; in-8 de LVI et 144 pages, avec 10 pl.

Petite notice sur les monnaies des comtes de Ponthieu, par J. Lefebvre. Abbeville, Briez, 1863; in-8 de 18 pages. Prix : 50 c.

Notice sur les fêtes des innocents et des fous à Laon, et sur quelques autres joyeuses associations. Leurs monnaies de plomb, par Ch. Hidé, membre de la Société académique de Laon. Laon, Fleury, 1863; in-8 de 23 p., avec 2 planches.

Collection des sceaux des archives de l'empire, décrite par M. Douet d'Arcq, sous-chef de section aux archives de l'empire; compte rendu par E. Hucher. Le Mans, Monnoyer frères, 1863; in-8 de 16 pages.

Iconographie des sceaux et bulles conservés dans les archives départementales des Bouches-du-Rhône, par Louis Blancard, ancien élève de l'École impériale des chartres, archiviste du département. Marseille, Camoin et Roy; Paris, Dumoulin, 1863; avec un portefeuille de 72 planches contenant 619 reproductions.

Voir dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 2e série, n° 26, page 231, une note de M. Léon Lagrange sur cette publication. Voir aussi la *Gazette des Beaux-Arts*, tome XII, page 573.

Catalogue de la collection des sceaux-matrices de M. Eugène Hucher. Caen, Hardel; Paris, Derache, 1863; in-8 de 32 pages.

Extrait du *Bulletin monumental*, publié à Caen par M. de Caumont.

IX. — BIOGRAPHIES D'ARTISTES.

Notices sur quelques artistes français, architectes, dessinateurs, graveurs du XVIe au XVIIIe siècle : Philibert de Lorme, J. Androuet du Cerceau, J. Barbet, P. Collot, J. Marot, J. Lepautre, P. Lepautre, Le Moyne, Berain, D. Marot, Boulle, Robert de Cotte, Meissonier, Cuvilliès, Lalonde, Delafosse, Salembier, etc., par M. H. Destailleur, architecte du gouvernement. Paris, Rapilly, 1863; in-8 de 332 pages.

Extrait de : *Recueil d'Estampes*, etc. Voir à la division : ARCHITECTURE. — Consultez la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 38, page 328.

Galerie des artistes célèbres, peintres, sculpteurs, architectes, par Mme C. Fallet. Rouen, Megard, 1863; in-8 de 225 pages, avec gravures.

Bibliothèque morale de la jeunesse.

Les peintres espagnols, études biographiques et critiques sur les principaux maîtres anciens et modernes, par Charles Gueulette. Paris, Gay, 1863; in-18 de 177 pages.

Bibliothèque des beaux-arts.

Artistes orléanais, peintres, graveurs, sculpteurs, architectes. Liste, sous forme alphabétique, des personnages nés pour la plupart dans la province de l'Orléanais, suivie de documents inédits, par H. H***. Paris, Claye; Orléans, Herluison, 1863; in-8 de 129 pages.

Titre rouge et noir. — Tiré à 115 exemplaires : 100 sur papier vélin; 10 sur grand papier vélin; 5 sur grand papier vergé de Hollande.

Voir la *Chronique des Arts et la Curiosité*, n° 38, page 328.

Inauguration du buste de David d'Angers, dans la galerie de sculpture du musée d'An-

gers, le 12 mars 1863, par Olivier Joubin, secrétaire de la mairie. Angers, Cosnier et Lachèse, 1863; in-8 de 71 pages.

Michel Bourdin, statuaire orléanais, par F. Dupuis. Orléans, Jacob, 1863; in-8 de 4 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de l'Orléanais*.

Famille Bra. Notice historique sur une famille d'artistes douaisiens, par M. A. Cahier. Douai, Crépin; Paris, Dentu, 1863; petit in-8 de 104 pages, avec 2 gravures. Prix : 2 fr.

Bibliothèque douaisienne.

Une famille de sculpteurs lorrains, par Henri Lepage, archiviste de la Meurthe. Nancy, Wiener, 1863; in-8 de 52 pages, avec une lithographie.

Les Drouyn.

Claude Gelée, dit le Lorrain. Essai biographique, par Charles Héquet. Nancy, Lepage, 1863; in-8 de 16 pages.

Extrait du *Journal de la Société d'archéologie lorraine*, janvier 1863.

F. Halévy. Sa vie et ses œuvres. Récits et impressions personnelles. Simples souvenirs, par Léon Halévy. 2e édition, revue et augmentée, avec autographes (lisez *fac-simile*) et portrait, d'après Roller, de F. Halévy. Paris, 1863; grand in-8 de 79 p. Prix : 3 fr.

Une biographie par M. Beulé a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome XIII, p. 567.

Notice sur la vie et les œuvres d'Emmanuel Heré de Corny, premier architecte de S. M. Stanislas, roi de Pologne, etc., par M. P. Morey, architecte. Nancy, veuve Raybois, 1863; in-8 de 70 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Stanislas*, 1862.

Du Ménil-la-Tour, peintre, par M. A. Joly. Nancy, Lepage, 1863; in-8 de 8 pages.

Guillaume Tell. Bernard de Palissy, par A. de Lamartine. Paris, Lévy, 1863; in-18 de 219 pages. Prix : 1 fr.

Vie de Charles Picot.

Voyez : *Peinture, Musées.*

Notice sur la vie et les ouvrages de Raphaël, par Ernest Breton. Saint-Germain, imprimerie de Toinon, 1863; in-8 de 50 pages.

Extrait de l'*Investigateur*.

Notizie inedite di Raffaello da Urbino tratte da Documenti dell' archivio Palatino di Modena, per cura di Giuseppe Campori. Modena, Carlo Vincenzi, 1863; in-fol.

Estratte dal vol. I degli *Atti e Memorie delle Deputazioni di Storia patria* per le provincie Modenesi e Parmensi.

Voyez *Gazette des Beaux-Arts*, tome XV.

Horace Vernet, par Fourcault de Pavant. Versailles, Beau, 1863; in-8 de 8 pages.

Extrait du *Journal de Seine-et-Oise*, 21 janvier 1863. Voir dans le *Constitutionnel* des 18, 25 mai et 1er juin, des articles de M. Sainte-Beuve, sur Horace Vernet; et dans ce xve volume de la *Gazette des Beaux-Arts* deux articles de M. Léon Lagrange.

Institut impérial en France. Éloge de M. Horace Vernet, par M. Beulé, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, prononcé dans la séance publique du 3 octobre 1863. Paris, Didier, 1863; in-8 de 36 pages.

— (Autre édition). Notice sur la vie et les ouvrages de M. Horace Vernet. Paris, Firmin-Didot, 1863; in-4 de 25 pages.

Louis Rochet, statuaire, par Henry Lauzac. Paris, 1863; in-8 de 12 pages.

Extrait du 4e volume de la *Galerie historique et critique du XIXe siècle.*

Biographie de Sigalon.

Voyez : *Peinture, Musées.* Catalogue du musée de Nîmes.

Jonas Suyderhœf. Son œuvre gravé, classé et décrit par M. J. Wussin; traduit de l'allemand par H. Hymans. Bruxelles, A. Mertens et fils, 1863; in-8 de 88 pages.

X. — PHOTOGRAPHIE.

Intervention de l'Art dans la photographie, par Blanquart-Évrard. Lille, Danel, 1863; in-8 de 20 pages, avec une photographie.

Extrait des *Mémoires de la Société impériale des sciences et des arts de Lille.*

Traité général de photographie, comprenant... par D. V. Monckhoven. 4e édition. Gand; et Paris, V. Masson, 1863; in-8 de 398 pages, avec 255 figures dans le texte.

Les vraies ficelles photographiques, ou Tours de main, formules et recettes d'une application pratique et sérieuse, suivies de la Décalcomanie photographique, par Alfred-Ninet Brandeby, fabricant de papier albuminé. Paris, 70, quai de la Mégisserie, 1863; in-8 de 64 pages.

La photographie des commençants, par H. de La Blanchère. Paris, Amyot, 1863; in-8 de 140 pages.

Photographie. Procédé inaltérable; collodion transporté sur papier blanc; grandissements, par A. Clerville. Châteauroux, veuve Migné, 1863; in-8 de 23 pages.

Collodion sec. Exposé de tous les procédés connus, manipulations, formules, suivi d'un Aperçu de l'opinion des divers auteurs sur la formation de l'image photographique dans la chambre noire, par L. Perrot de Chaumeux. Paris, Leiber, 1863; in-18 de II et 147 pages.

Encyclopédie photographique.

Application de la photographie à la gravure sur bois, par Eugène Baroux, graveur. Paris,

l'auteur, 33, rue Jacob, 1863; in-16 de 15 p.

Le monde photographique. Numéro 1. L'Hôtel-de-Ville de Paris, par A. Jeunesse. Paris, Philippart, 1863; in-18 de 36 pages.

Il paraît un vol. tous les samedis. Un an, 36 fr.; six mois, 18 fr.; trois mois, 9 fr.

Catalogue de la cinquième exposition de la Société française de photographie, comprenant les Œuvres des photographes français et étrangers exposées au Palais de l'Industrie, du 1er mai au 31 juillet 1863. 1re, 2me et 3e édition. Paris, 1863; in-8 de 43 pages. Prix : 50 c.

Le Musée français (an XIII-1805) des tableaux, statues et bas-reliefs qui composent la collection nationale, avec explication des sujets, par S.-C. Croze-Magnan. Reproduction photographique. 1re livraison. Paris, J. Laplanche et Ce, 1863; in-4 de 4 pages, avec 2 photographies.

L'ouvrage formera 150 livraisons du prix de 5 fr. chacune. Il paraîtra une ou deux livraisons par semaine. Chaque livraison se composera de deux photographies avec texte.

XI. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX.

Le Salon, feuilleton quotidien, paraissant tous les soirs, pendant les deux mois de l'Exposition; causerie, critique générale, bruits et nouvelles du jour, par Zacharie Astruc. N° 1. 1er mai 1863. Paris, Cadart et Ce, 1863; petit in-4 de 4 pages, à 2 colonnes. Prix du numéro : 15 c.

L'Exposition, journal du Salon de 1863, paraissant le jeudi et le dimanche, par Théodore Pelloquet. N° 1. 7 mai 1863; Paris, Librairie centrale, 1863; in-folio de 4 pages, à 3 colonnes. Prix : 20 c.

Bulletin de l'Union des arts. Marseille. Revue périodique des lettres, des sciences et des arts, paraissant deux fois par mois. Tome I. N° 1. 1er avril 1863. Marseille, Arnaud; Paris, Dardouville, 1863; in-8 de 40 pages.

Un an, 18 et 22 fr.; six mois, 10 et 12 fr.; trois mois, 6 et 8 fr. Un numéro, 1 fr.

PAUL CHÉRON.



TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1863.

CINQUIÈME ANNÉE. — TOME QUINZIÈME

TEXTE

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

Le directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7





